نظرية الرواية

دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة

الدكتور السيد إبراهيم

أستاذ النقد الأدبي

كلية الآداب - جامعة القاهرة

فرع بني سويف

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبده غريب

الكتـــــاب : نظرية الرواية "دراســـة لمناهج النقد الأدبي
في معالجة فن القصة"
المؤلـــــف : الدكتور / السيد إبراهيم
تاريخ النشر : ١٩٩٨م

الناشـــر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب
شركة مساهمة مصرية
المركز الرئيسي : مدينة العاشر من رمضان
والمطابـــــع : المنطقة الصناعية (C1)
ت: ٠١٥/٣٦٢٧٢٧
الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز – عمارة برج أمون
الدور الأول – شقة ٦
ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨
التوزيع : ١٠ شارع كامل صدقي ، الفجالة ، القاهرة
رقـم الإيـداع : ٩٨/١٩٠٣
الترقيم الدولي : I S B N
977-5880-96-5

نظرية الرواية



بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إلى سيد حنفي حسنين

وعبد المنعم تليمة

وجميع إخواني هناك

في جامعة القاهرة، الذين عرفتهم فبعثوا في

نفسي حياة أخرى، ونبهوا في عقلا جديدا.

السيد إبراهيم

مقدمة

ظلت نظرية الرواية(*) حتى نهاية القرن الماضي ترتبط بكلام أرسطو الذي وضع الأساس المنهجي لهذا الدرس، بغير أن يتضاف إليها شئ ذو بال. ولم ينهض إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ما يمكن أن يطلق عليه بويطيقا الرواية. كان ذلك في أول الأمر راجعا إلى ما كتبه الروائيون أنفسهم عن تجاربهم في كتابة الرواية وفهمهم لها ووعيهم بهذا الفن الأدبي الذي يعالجونه. وتلقف نقاد الأدب كلامهم وتطوروا به وأعملوا فيه يد الإتقان. ثم كان للتطورات التي حدثت في علم اللغة والأدب الشعبي والأنثروبولوجيا، خلال تلك الفترة نفسها، أثر بعيد في اتساع دائرة الدرس الروائي، حتى آل الوضع آخر الأمر إلى ما يسميه بعض النقاد بالانفجار المعرفي في مجال نظرية الرواية [1]. على أن هذا الانفجار لم يحدث إلا تحت وطأة التراث العلمي للبنيوية في أوروبا خلال فترة الستينيات وما بعدها، مما حدا بالتراث الأنجلو أمريكي أن يتطور تطورا بعيدا.

وقد حاولت في هذه الفصول أن أعالج الصورة التي آل إليها حال النظرية الروائية في مجالاتها المختلفة، متجها في الأساس إلى جملة المفاهيم النقدية التي توظف في الكشف عن أعماق النص وإثراء قراءته، من خلال نصوص روائية دارت عليها جملة مختلفة من التحليلات، بعد أن صرنا نشكو مما يشكو منه نقاد الرواية في غير بلادنا أيضاً من انخراط النقد في "نهج أكاديمي لا معنى له، فيه نفس المعلومات هنا وهناك، ونتخبط من رطانة إلى أخرى، من غير أن نحرز تقدما حقيقيا في تقدير العمل الأدبي أو فهمه" [2]. ولا يقل عنهم نقاد الشعر في الشكوى: "ما أكثر ما يلقى إلينا من دراسات أدبية هي عبارة عن نظم من التفسيرات فيها الرموز

(*) يبقى منذ البداية أن أنبه إلى أني استعملت كلمة "رواية" بدلالتيها الدلالة اللغوية القديمة لما يمكن أن يقابل الكلمة الأوروبية narrative، التي يترجمونها عادة بالسرد، والدلالة الاصطلاحية التي يقصد بها هذا الجنس الأدبي المعروف الذي تدل عليه كلمة novel في اللغة الإنجليزية.

والمعادلات والنمنمات النظرية، وكلها يضرب صفحا عن الحقيقة التى تكمن فى النصوص أو يزيدها طمسا أو يقع على مبعدة منها"[3].

وقد جاء البحث في ثلاثة فصول، خصص أولها لدراسة "نحو"الرواية، حيث يتجه الجهد للكشف عن البنية العميقة للنصوص التى تكمن وراء البنية السطحية لها. والفصل الثاني في بحث العلاقة بين النص ومحتواه، أو بين الخطاب الروائي والرواية أو القصة، على اختلاف فى المصطلح بين دارسى الرواية أنفسهم، وهو النهج من البحث الذى يأتى تحت باب "بويطيقا الرواية"، وكانت جهود الناقد البنيوى الفرنسى جيرار جينيت - فى هذا المضمار - هى الجهود التى توجت هذا النوع من الدرس. والفصل الأخير، وهو الثالث، يتناول النص الواقعى والنص الحديث من خلال ما تبينه النقاد من ملامحهما والفروق بينهما، ومن خلال تحليلاتهم للنصوص الأدبية المختلفة في إطار الأفكار التى استحدثتها نظرية الرواية.

ولن أخوض فى ذكر الأوقات الطويلة التى أفنيتها فى هذا العمل قارئا ومراجعا ومتأملا ومنقبا في بطون الكتب ومترجما للنصوص. ولقد استغرق منى نحوا من ثمانى سنوات من العمل المضنى، كانت فيها مدينا للرغبة فى ألا أغادر مما قيل في نظرية الرواية حرفا لا أقرؤه. ولكن أبى ذلك أنها غاية لا تنجلى إلا بانجلاء العمر ولا تنقطع إلا بانقطاعه.

وحسبى أننى أردت فى هذه الصفحات أن أتابع شوطا لم يزل يجرى فى ميدانه الباحثون، وأن أخلط فى النظرية الروائية معنى ومصطلحا ومثالا تحليليا مما اهتم به رواد النظرية.

وبعد، فليس يسعنى إلا أن أتوجه بالذكر والشكر لكل من كان له على هذا البحث وصاحبه أثر وفضل، وخاصة الدكتور سيد حنفى حسنين لحثه الدائم لى وتهيئته مناخا مناسبا للعمل الصبور، والدكتور عبد المنعم تليمة وملاحظاته القيمة على بعض الفصول، وكان للحلقة العلمية الدائرة عنده رحى لا تهدأ ولا تنقطع عن إثارة العقل والنفس، والتطلع لأيام أفضل فى حياة وواقع صارا مهددين بالجمود.

وإلى كل من له علي أثر من كلمة طيبة ووجه بشوش، وخاصة إخواني في جامعة القاهرة الذين كانت معرفتهم زاداً احتقبته وقد مالت شمس العمر في الجهة الأخرى وآذنت باختلاف.

وإني لأنتظر لهذا العمل أن يثير ملاحظات الباحثين ومراجعاتهم للأفكار التي تضمنها لعلي أنحو به ناحية من الاكتمال، إذا أتيح له أن يخرج في طبعات أخرى.

السيد إبراهيم

هوامش المقدمة :

١- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", in Rice & Waugh, Modern Literary Theory, pp. 24 - 25.

٢- Ibid., p. 25

٣- Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, Indiana University Press, 1978, p. IX.

الفصل الأول

"نحو" الرواية

"نحو" الرواية هو الإطار الذى يحاول النقاد البنيويون التعامل مع النصوص الروائية / القصصية من خلاله؛ فهم يتجهون إلى البحث عن "بنية باطنة" تتمخض عنها النصوص وتتولد منها - عن المبدأ العميق الذى هو بذاته محدود، لكن يصدر عنه صور من الأداء غير محدودة، كلها تمثيل له وتعبير عنه. وحين نقول: المحدود الذى يتمخض عنه ما هو غير محدود، نكون فى إطار ما يعرف "بالبنية العميقة" التى هى من وراء البنية السطحية. وواضح أن الأساس الذى تنبنى عليه الفكرة يرجع إلى علم اللغة البنيوى الذى تأسس على أفكار سوسير، وكانت الفكرة الأساسية فيه التفرقة بين اللغة والكلام. نقاد الرواية إذاً ينسجون فى هذه الدائرة على منوال النموذج اللغوى. وهنا نكون فى دائرة ما يسمى: علم الرواية / القص narratology ويسمى كذلك نحو الرواية / القص narrative grammar[1]، وفيه يتجه الجهد إلى الكشف عن "اللغة" الباطنة لهذا الشكل من أشكال الكلام الذى هو الرواية: اللغة باعتبارها هذه البنية العميقة التى يطلق عليها اللفظ الفرنسى langue، وهى نظام من القواعد يتحقق فى النص أى فى الكلام الروائى، وهو ما يطلق عليه Parole فى الاصطلاح السوسيرى.

إن فكرة البنية السطحية والبنية العميقة المطروحة فى مجال نحو الرواية، تأتى - كذلك - من النحو التوليدى الذى يستظهر عدداً غير محدود من الجمل اللغوية فى لغة من اللغات من خلال عدد محدود من قواعد البنية العميقة، وعدد من القواعد التحويلية التى تحيل الأبنية العميقة إلى أبنية سطحية. وأصحاب نظرية الرواية الذين تستهويهم فكرة أن عدداً غير محدود من القصص يمكن أن يتولد عن عدد محدود من الأبنية الأساسية، كثيراً ما يرجعون إلى فكرتى البنية العميقة والبنية السطحية، شأنهم شأن علماء اللغة[2].

ولقد صار هذا الحقل - أعنى حقل نحو الرواية - فى السنين الأخيرة، على درجة عالية من التخصص، تتطلب كل خطوة فيه كثيراً من الاعتبارات المنهجية[3].

ويذهب كثيرون من دارسي القصة إلى أنها - أي القصة - تشبه اللغة، بمعنى أنها موازية في بنيتها لها، ومن ثم فهي قابلة للتحليل نفسه الذي نجريه في علم اللغة. وهذا التحليل للقصة الذي يدخل في إطار "نحو الرواية" قد يكون تطبيقاً مباشراً لمناهج علم اللغة ومصطلحاته التي تستخدم حينئذ استخداماً مجازياً، كما نرى عند تودوروف في تحليل الديكاميرون، أو باستعمال كلمة "نحو" بمعناها الواسع، كما هو الشأن عند جريماس[٤].

ومن أعلام هذا الاتجاه عموماً كلود بريموند Claude Bremond، وجريماس A. J. Greimas، وليفي شتروس، وتودوروف، وبارت وغيرهم، ومن قبل هؤلاء جميعاً فلاديمير بروب من الشكليين الروس.

إن أهم الأفكار التي لها طبيعة حاسمة هنا، هما فكرتا الوظيفة function، والتحويل transformation[٥]. أما المنهج المتبع فيتلخص في محاولة الكشف عن جملة من الوظائف لها عدد محدود لكنها تظهر في النصوص الروائية المختلفة وهي ذات عدد غير محدود. لقد حاول بروب أن يفعل ذلك في كتابه مورفولوجيا الحكاية الشعبية الذي طلع به على الناس سنة ١٩٢٨، واكتشف بعد أن قام بدراسة مائة قصة من قصص المغامرات الخيالية الروسية وتحليل بنيتها، أن الوظائف الأساسية فيها على مستوى الحبكة محدودة، على الرغم من اختلاف بعض عناصرها من قصة إلى قصة، كالشخصيات وما يعزى إليها من صفات؛ كشخصية الشرير مثلاً التي قد تتمثل في الساحرة أحياناً أو التنين أو الغول أحياناً أخرى، وكسوء الحظ الذي يصادف البطل في بداية مغامراته، فقد يتمثل في عجز جسماني أو حادثة تقع له فيصاب بجراح وهكذا[٦].

وأقصى عدد لوحدات الحدث عنده لا يزيد بحال عن إحدى وثلاثين: البطل يغادر موطنه - البطل يحصل على عون من السحر - الشرير يقع عليه العقاب.. إلخ. وليس هناك حكاية واحدة قد اجتمع فيها هذا العدد كله من الوحدات، لكن

الحكايات جميعاً استعملت بعض هذه الوظائف. والذى ينبغى أن نلفت إليه الانتباه هنا لأهميته أنها تستعمل فى الحكايات بنفس الترتيب دائماً.

وتقول شلوميت كنعان فى صدد تعريفها للوظيفة عند بروب: إنها العنصر الثابت الذى يستخرج من أحداث متماثلة ومن القائمين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة[٧]. وقد تظل الوظيفة واحدة حتى وإن تغير الأشخاص القائمون بها. خذ مثلاً الأحداث التالية:

١ـ أحد القياصرة يعطى البطل نسراً، فيحمله النسر إلى مملكة أخرى.

٢ـ رجل هرم يعطى سوستكو حصاناً، فيحمله إلى مملكة أخرى.

٣ـ أحد السحرة يعطى إيفان زورقاً صغيراً، فينقله إلى مملكة أخرى.

٤ـ أحد الأمراء يعطى إيفان خاتماً، يخرج من الخاتم رجال يحملون إيفان إلى مملكة أخرى. وهكذا[٨].

إن العنصر الثابت فى هذه الأمثلة الأربعة هو انتقال شخص ما، بوسيلة ما، يمنحه إياها شخص ما، إلى مملكة أخرى. وقد يتغير الأشخاص من حكاية إلى أخرى وتتغير أسماؤهم وصفاتهم كذلك. ولذلك كان بروب يؤكد على أن دراسة الأحداث يجب أن تسبق دراسة القائم بها وكيف قام بها[٩]. كذلك فإن نفس الحادثة قد تقع فى أماكن مختلفة من القصة، لكنها تؤدى وظائف مختلفة. يقول بروب: "لو أن البطل ـ على سبيل المثال ـ تلقى من أبيه مالاً، وليكن مائة روبل، فاشترى به قطة حكيمة، على حين أنه فى حالة أخرى كوفئ بمقدار من المال لما قام به من عمل شجاع (وهو ما تنتهى عنده الحكاية)، فإنه يتحصل لدينا ـ على الصعيد المورفولوجى ـ عنصران مختلفان، بالرغم من أن الحدث (وهو انتقال المال) هو هو فى الحالتين"[١٠].

وهذه الوظائف التي بلغت عدده إحدى وثلاثين وظيفة، تتوزعها سبعة مجالات يقع في نطاقها الحدث، وهي: ١- الشرير ٢- المانح[٣*] ٣- المعين ٤- الأميرة (باعتبارها الشخص المطلوب) ووالدها ٥- المرسل أو الموفد[٤*] ٦- البطل ٧- البطل المزيف. وربما دخلت شخصية واحدة من شخصيات الحكاية في عدة مجالات من هذه المجالات السبعة، كذلك ربما حدث خلاف ذلك، فانحصرت عدة شخصيات منها في مجال واحد"[١٠].

نحن هنا أمام أبنية تتكرر، ولو صح أنها ملامح مميزة لحكاية المغامرات الخيالية[٥*] - تلك الصورة من التعبير القصصي الموغلة في القدم والمتأصلة في التراث الإنساني بعمق، فإن أهميتها حينئذ بالنسبة لصور التعبير الروائية الأخرى لن يستطيع أحد أن ينكرها؛ وذلك لأن حكاية المغامرات الخيالية، شأنها في ذلك شأن الأسطورة تصل إلى رتبة النموذج الأولي لكل الأقاصيص"[١١].

لقد كان لأفكار بروب تأثيرها على كثير من النقاد البنيويين الذين أرادوا المضي قدما بأفكاره لتصب في نظرية للرواية أكثر تعميماً، فحاولوا إقامة تصنيف للوظائف أكثر إيغالا في التجريد والتعميم مما فعل هو. ومن هؤلاء أ. ج. جريماس، وكلود بريموند، وتزفيتان تودوروف. وأبسط صورة لذلك ما نجده عند كلود بريموند الذي جعل منطق تتابع الوظائف في الحكاية يجري على هذا النحو الثلاثي: أولاً: تحديد الهدف، ثانياً: عملية اتخاذ خطوات لتحقيق الهدف، أو عدم اتخاذ أي خطوات لتحقيقه، ثالثاً: ما يترتب على ذلك من نجاح أو فشل"[١٢].

ونقطة البداية في تفكير بريموند تظهر في انتقاده فكرة فلاديمير بروب التي ذهب فيها إلى أن الوظائف إنما تظهر بنفس الترتيب. تقول شلوميت كنعان[١٣]: قد يكون مرجع هذه الحتمية التي تظهر فيما بين الوظائف من نظام الترتيب، إلى طريقة بروب نفسها؛ فكونه يحدد الوظيفة بما تساهم به فيما يتلوها، أي في الوظيفة التي

(٣*) - donor .

(٤*) - dispatcher .

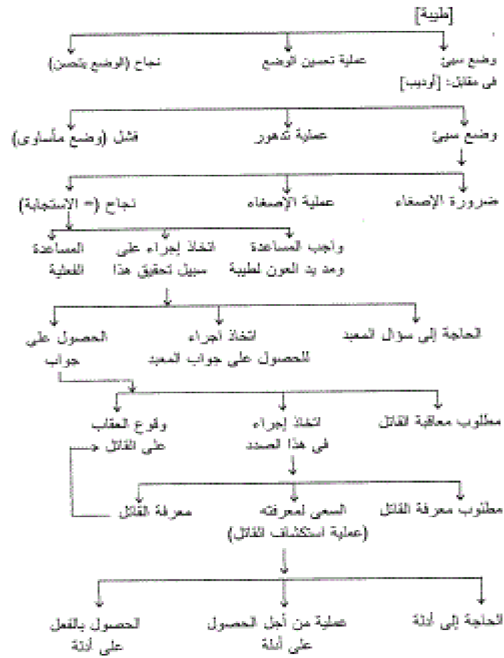
(٥*) - fairy tale .

تلوها، مبررا ذلك بقوله: "إن السرقة لا تحدث قبل كسر الباب" (راجع بروب ص ٢٠)، قد أدى به إلى أن يقع على ترتيب ثابت للوظائف. وهذا هو السبب - ضمن أسباب أخرى - في انتقاد كلود بريموند لنظرية بروب.

إن بريموند يرى أن أى حدث من أحداث القصة يمكن أن يتشعب - عند أى نقطة فيها - فى اتجاهين. وهذه الإمكانية قائمة وإن لم تحدث على المستوى العملى حيث تتكشف أمامنا أحداث القصة. والوحدة الأساسية عند بريموند هى الوظيفة، كما هو الحال عند بروب. وكل ثلاث وظائف تتركب منها متوالية من ثلاث مراحل تتراتب منطقياً، هى المراحل الثلاثة التى أشرنا إليها عنده. ولذلك فإن هذا النموذج الثلاثى الذى أقامه بريموند لتوضيح أماكن التشعب فى القصة، مبنى على الأساس المنطقى أكثر من الأساس الزمنى؛ فتحديد الهدف يستتبع منطقياً أحد احتمالين: إما سعى لتحقيقه أو توقف عن السعى، وذلك يستتبع بالضرورة نجاحاً فى تحقيق الهدف أو فشلاً. كل وظيفة من الوظائف إذاً تفتح المجال لاحتمالين، بدلا من أن تفضى بطريقة تلقائية - كما وجدنا لدى بروب - إلى الوظيفة التى تليها. وتقول كنعان: إن ما تتميز به فكرة التشعب هذه، أنها تسمح بتحليل الحبكة التى لا نجد فيها البطل ينتصر على الشرير مثلاً. وبهذا فهى تسمح لنا بالأساس الشكلى للمقارنة بين الأنماط المختلفة للحبكة التى يتصل بعضها ببعض كالحبكة الكوميدية والتراجيدية".

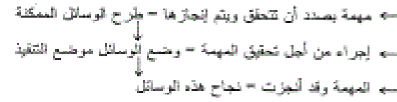
ثم إن المتواليات الأولية تتكون منها متواليات معقدة وذلك باقتران بعضها ببعض، وذلك على نحو من الأنحاء الثلاثة الآتية: أولاً: نظام الانبثاق(*)، بأن تكون الوظيفة الثالثة فى نموذج بريموند (النجاح أو الفشل) ينبثق عنها فى إحدى المتواليات الوظيفة الأولى (مرحلة تحديد الهدف) فى المتوالية التى تليها. وهذا ظاهر فى هذا الجدول الذى وضعه بريموند، فى استجابة أوديب التى تفتتح بها متوالية جديدة؛ واستجابة أوديب تظهر فى اندفاعه لأداء الواجب منه تجاه طيبة أو الوعد الذى يقطعه على نفسه بالمساعدة: (الجدول رقم ٣ عند بريموند).

(*) - enchainment-


[طيبة]
وضع سيئ
عملية تحسين الوضع
نجاح (الوضع يتحسن)
في مقابل: [أوديب]
وضع سيئ
عملية تدهور
فشل (وضع مأساوي)
ضرورة الإصغاء
عملية الإصغاء
نجاح (= الاستجابة)
واجب المساعدة ومد يد العون لطيبة
اتخاذ إجراء على سبيل تحقيق هذا
المساعدة الفعلية
الحاجة إلى سؤال المعبد
اتخاذ اجراء للحصول على جواب المعبد
الحصول على جواب
مطلوب معاقبة القاتل
اتخاذ إجراء في هذا الصدد
وقوع العقاب على القاتل
مطلوب معرفة القاتل
السعي لمعرفته (عملية استكشاف القاتل)
معرفة القاتل
الحاجة إلى أدلة
عملية من أجل الحصول على أدلة
الحصول بالفعل على أدلة

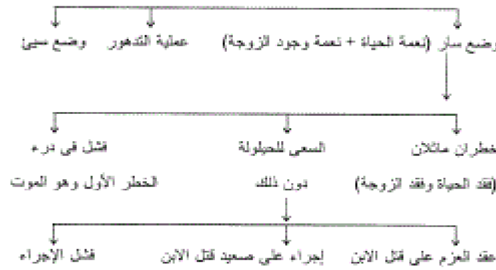
ثانياً: نظام الاحتواء(*) بأن تكون إحدى المتواليات محشورة داخل متوالية أخرى على سبيل التفصيل، أو على سبيل تحديد وظيفة من وظائف المتوالية.

والمثال الذي يشرح به بريموند هذه المسألة، هذه صورته (وهو الجدول رقم ١ عند بريموند)



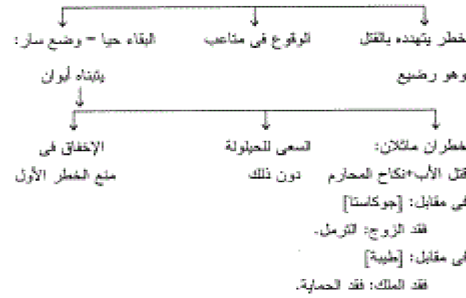
وهذا ظاهر في الجدول الآتي في محاولة لايوس الهرب من الخطر الذي ينتظره على يدي ابنه؛ فيتخذ هذا الهروب شكل: أ ـ عقد النية على قتل أوديب ب ـ إجراء يتخذ جـ ـ فشل هذا الإجراء.

[لايوس]



(*) - embedding.

في مقابل: [أوديب]



في مقابل: [جوكاستا]

فقد الزوج: الترمل.

في مقابل: [طيبة]

فقد الملك: فقد الحماية.

ثالثاً: نظام التلاصق[٣]، وذلك بأن تتصل الأحداث الثلاثة (الوظائف الثلاثة) نفسها بشخصيتين اثنتين، فيكون لدينا في هذه الحالة متواليتان، كل متوالية منهما تلتصق بالأخرى؛ فكل مرحلة هنا تعادلها مرحلة هنالك. وحينئذ فما يعد تحسناً في وضع إحدى الشخصيتين يقع عكسه بالنسبة للأخرى. وهذا ظاهر في المثال الذي تقدم عن لايوس الذي التصق بمتوالية أخرى هي بقاء أوديب على قيد الحياة. إن علينا في هذه الحالة أن نضع عنوانا آخر للحادثة.

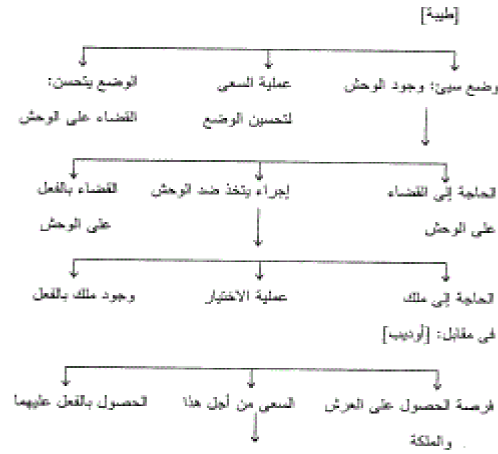
وجميع المتواليات، أو على الأقل المتواليات الكبرى[٤]، إما أن تكون مرتبطة بتحسن الوضع أو بتفاقمه. فالمتوالية التي تعبر عن تحسن الوضع تبدأ بالافتقار إلى شئ أو بانعدام التوازن، كالافتقار إلى زوجة مثلاً، وتنتهي بالتوازن ؟ العثور على زوجة. وربما انتهت القصة بذلك، وإلا فإن التوازن يختل كأن تهرب الزوجة مثلاً

---

[٣] - Joining .

[٤] - macro - sequences.

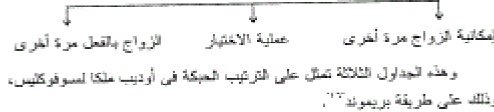
وندخل حينئذ في عملية تدهور[*]. وعندما تصل عملية التدهور إلـى أقصى مرحلـة لها بالطلاق مثلاً، يمكن أن تعود إلـى وضـع التحسن بـالعثور على زوجة جديدة، وهكذا. وهذا ما نجده في الجدول رقم (١) الذي يبدأ بوضع سار: لايوس عنده الزوجة والحياة كلاهما، وينتهي بوضع سيئ: موت لايوس. أما في الجدول رقم (٢) فالعكس تماماً: يبدأ بوقوع أهل طيبة في مشكلة تتمثل في وجود الوحش، وينتهي الوضع بالانتصار عليه. وأما الجدول رقم (٣)، فإنه يبدأ بوضع سيئ كذلك: الطاعون، وينتهي بوضع سار إنقاذ المدينة. وهذه صورة الجدول رقم (٢):



(*) - deterioration.



فى مقابل: [جوكاستا]



وهذه الجداول الثلاثة تمثل على الترتيب الحبكة فى أوديب ملكا لسوفوكليس، وذلك على طريقة بريموند"[١٦].

وأما جريماس فيعد عمله أقوى مثال على تطبيق النموذج اللغوى علـى اللغـة الأدبية. وإحدى الغايات الأساسية التى يسـعى إليها بمشروعه هذا أن يجعل بنيـة الجملة مشاكلة لحبكة النص "[١٧]. لذلك كان جريماس يسعى ـ شـأنه فى ذلك شـأن بروب ـ للبحث عن نحو للرواية يقوم على عدد محدود من المبادئ تتولد عنها الأقاصيص، لكنه يختلف عـن بروب فـى أنـه ينظر للقصـة على أنها بنية دلاليـة مشاكلة للجملة لا تنصاع إلا للتحليل المناسب "[١٨]. وليس المطلب الذى يسعى وراءه جريماس إلقاء الضوء على أعمـال أدبيـة بعينها، بقدر مـا هو إلقاء الضـوء على "النحو" الذى تتولد عنه هذه الأعمال.

والبداية التى ينطلق منها ترجع إلى فكرة الأضـداد الثنائيـة(*)، باعتبارها الصيغة الأساسية لتكوين المفهوم عند الإنسان. وهو هنا يستمد من ياكوبسـون فـى نظرته إلى الفونيم فى ضوء فكرة الثنائية الضدية هذه. فنحن نتعرف على الفونيـم ـ كما يقول ياكوبسون ـ بأن نستعمل على نحو لا شعورى جملة من التقابلات الضدية

(*) – binary oppositions .

تمكننا من التفرقة بينه وبين الأصوات الأخرى الشبيهة به. في اللغة العربية مثلاً نميز - على سبيل المثال - بين "زال"، و "سال"، لأن التقابل الضدي بين الصوت المجهور والآخر المهموس يمكننا من التفرقة بين الصوتين اللذين تجمعهما صفات مشتركة (ز / س)، كالاشتراك في المخرج وفي كونهما صوتين احتكاكيين وغير ذلك. ولولا هذا التقابل بين المجهور والمهموس لسمعنا الصوتين صوتاً واحداً ولم يقم - عندئذ - بين الكلمتين فرق. نحن هنا ندرك الأشياء في ضوء ما يخالفها، وهذا هو الأساس الذي تنبني عليه المعرفة الإنسانية.

التقابل الضدي إذاً أمر أساسي للمعرفة الإنسانية؛ فبه نقع على الاختلافات. ولولا ذلك لوجدنا أنفسنا أمام أشياء تتوالى على نحو عشوائي ولا تكون قابلة عندئذ للإدراك. إننا بهذا التقابل إنما نعطي تجربتنا والعالم الذي نحيا فيه شكلاً"[٢]. وما يسميه جريماس "البنية الأولية للتعبير بالعلامة[*]" إنما يقوم على إدراك التضاد. وهو ما تنهض عليه نظرياته السيمانطيقية. يقول: "إننا ندرك الاختلافات. وهذا الإدراك يعود إليه الفضل في أن العالم - عندنا - يأخذ شكلاً"[٣]. وهذه البنية الأولية التي هي أساس كامن في العقل يستبطن كل ألوان التعبير بالعلامات، والتي هي - أعني البنية الأولية - شرط لحدوثها، أي لحدوث هذه الألوان من التعبير، تقوم (أي البنية الأولية) على أربع مفردات توضع في صورتها التجريدية على النحو الآتي:

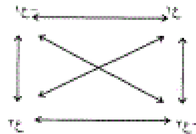
أ : ب : : - أ : - ب

وهذه المعادلة تقرأ هكذا: أ هي ضد ب، - أ هي ضد - ب، كما أن - أ هي نقيض أ، - ب هي نقيض ب. إننا هنا بإزاء معادلة أساسها أمران: الضد والنقيض. ولنأخذ مثالا لها الصورة الآتية:

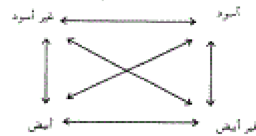
أسود : أبيض : : غير أسود : غير أبيض

(*) - signification.

ذلك هو النموذج السيميوطيقي للبنية الأولية للمعنى التي تربط أي مفردة بالضد والنقيض كليهما. وقد يسمونه بالمربع السيميوطيقي، أو مربع جريماس ويمثلونه على الصورة الآتية وفيها ع تعني علامة:



وهنا ثلاثة أنواع من العلاقات: أفقية وقُطرية ورأسية[٢٧]، فإذا أردنا أن نضع مكان الرموز التجْريدية مثالاً حسيا، كانت صورة المربع على هذا النحو:



وقبل أن نمضي في الكلام على فكر جريماس سنتوقف قليلاً عند مسألة الأضداد الثنائية هذه، فهي مسألة جوهرية في التفكير البنيوي، وهي جوهرية كذلك في التفكير الإنساني بصفة عامة كما قدمنا، بل هي في بعض الحالات فيما يقال مسألة جوهرية في نظام الطبيعة نفسها، كالتقابل الضدي مثلاً بين الذكر والأنثى أو الليل والنهار، وإن كان أصحاب الاتجاه النسائي قد أنكروا أن يكون التقابل بين الذكر والأنثى من صنع الطبيعة، بل ذهبوا إلى أنه من صنع الثقافات الإنسانية، على ما استقر عليه فهم معنى الثقافة culture في التفكير المعاصر. وإذا فهناك قسم عظيم من التقابلات الضدية من صنع الثقافة الإنسانية، وذلك موجود منذ الأزمنة

الأولى. فى الفلسفة مثلاً: الذات والموضوع، الله والإنسان، العقل والمادة، العضوى والآلى إلخ.

وفكرة السلب[*]، أو النفى، أو النقيض فكرة مكملة لفكرة التضاد؛ فالظلمة غياب النور، والسكون غياب الحركة وهكذا. وفى المذهب النسائى نبه أصحاب المذهب إلى أن مفهوم المرأة غالبا ما كان يتم تعريفه فى ضوء فكرة غياب بعض ملامح الذكورة أو فقدها، وبصفة خاصة غياب عضو الذكورة. وهذا ينضاف كمثال لفكرة "السلب" التى تأتى هنا فى إطار فكرة الأضداد.

وينبغى أن نلاحظ أن النقد البنيوى لم يستخدم هذا المبدأ الذى ربما سمى فى بعض الأحيان بمبدأ الاختلافات الفونيمية - نظرا لأن الفونيم ليس هو الصوت وإنما الصورة التجريدية لهذا الصوت، فهو مفهوم وليس صورة حسية - لم يستخدمه وسيلة للتحليل، بل نموذجا عاما للبنية. ولذلك كان أنصار هذا الاتجاه فى البحث هم أنفسهم كثيرا ما يذكروننا بأن غايتهم "ليس شرح النصوص، ولكن إماطة اللثام عن النظام الذى يتيح للنصوص الروائية أن تتولد ويتيح للقراء أن يعطوها معنى"[٦٢].

إن اكتشاف الأضداد المتقابلة أحد الاستراتيجيات المحورية للقراءة والتفسير. إلا أن الخطر الأول الذى يواجهنا - كما يقول كلر - أنها تسمح بتحليل أى شئ. فهناك دائما اختلافات نستطيع أن نتبينها بين أى شيئين. وهذا الخطر يتمثل لنا بصفة خاصة، حين نحاول أن نلتفت إلى تقابلين ضديين لمجرد وجودهما فى النص. غير أن هناك تقابلات ضدية بعينها فى النص بوسعها أن تخلق سلسلة بكاملها من التقابلات التى يستدعى بعضها بعضا. وهذا ينطبق مثلا على "التقابل بين العضوى والآلى عند د. هـ لورانس، والطبيعة البيولوجية والطبيعة الروحية عند شكسبير، والوهم والحكم عند ألكسندر بوب"[٦٣]. وهكذا.

(*) - privative.

إن الأضداد الثنائية عند جريماس ينبني عليها نموذج. وهذا النموذج عبارة عن مجالات للحدث. ثم إن هذه المجالات هى صورة معدلة من المجالات السبعة التي وجدناها عند بروب. ويسمى هذا النموذج بنموذج المجالات الحدثية[*]، وهو نوع من البنية العميقة التى تنبع منها الأبنية السطحية للأقاصيص وتتولد عنها. وهكذا تبدو الأقاصيص على مستوى السطح مختلفة، ولكن يكشف التحليل البنيوى عن أنها تنبع من "نحو" مشترك. هذه البنية تظهر على مستوى السطح متمثلة فى المجالات الحدثية المختلفة التي تجسد هذه البنية. والمجال الحدثي قد يتجسد في شخصية بعينها من شخصيات القصة، سنطلق عليه مصطلحاً، هو لفظ المؤدى actor، أو قد يتجسد فى عدة شخصيات. وكذلك قد تكون شخصية واحدة تجسيدا لمجال واحد أو عدة مجالات.

والمجالات الحدثية عند جريماس مستمدة بصورة أساسية من أفكار كل من بروب وسوريو والمزج بينها، فهى تتكون من ثلاث مجموعات من الأضداد الثنائية يتولد عنها الشخصيات التى أطلقنا على كل منها لفظ "المؤدى"، أى التى تتأدى هذه المجالات عن طريقها فى أى قصة من القصص. فإذا كانت مجالات الحدث عند بروب هى: الشرير، والمانح، والمعين، والأميرة باعتبارها الشخص المطلوب ووالدها، والموفد، والبطل، والبطل المزيف، فإن جريماس يرد ذلك نفسه إلى ثلاثة أزواج من التقابلات تؤكد العلاقة البنيوية الضدية الموجودة بين المجالات الحدثية، وذلك على النحو الآتى:

١ـ الفاعل ويقابله المفعول

٢ـ المرسل ويقابله المستقبل

٣ـ المعين ويقابله المناوئ

(*) ـ actantial model .

هذه الفئات الثلاثة هي النموذج الذى يتبنى أساساً على "البنية الأولية للتعبير بالعلامات"، وهي البنية التى قلنا من قبل إنها بنية كامنة في العقل الإنسانى وهى أساس كل تعبير بالعلامات. ولكن البنية الأولية - كما عرفنا من قبل - مكونة من زوجين اثنين أو قلنين من تقابلات الضد والتقيض، أى من مفردات أربعة، فكيف إذاً جاءت هذه الأزواج الثلاثة من التقابلات المنطوية على ست مفردات، وكيف يقال إنها تشاكل البنية الأولية؟

والجواب عن ذلك أن الفئة الثالثة في تصنيفة جريماس هي فئة إضافية. وهي تعمل بوصفها عنصرا مساعدا. فالمعين هو قوة مؤيدة للفاعل أو البطل فى الفئة الأولى، والمناوئ قوة مناوئة له. ولعلى يمكن أن أستعين هنا بمثال من بعض ألوان التعبير بالعلامات. وهذا المثال يتمثل في إشارات المرور التى تقوم على ثلاث مفردات: الأحمر والأصفر والأخضر، فهل هى فى جوهرها ثلاثية؟ والجواب بالنفى. فالأصفر تابع للأخضر أو للأحمر؛ ذلك أن معناه استعد أو تأهب لواحد منهما. أما التقابل الأساسى فهو بين "قف"، و "انطلق".

والفئة الأولى فى نموذج جريماس وهي: الفاعل يقابله المفعول، يدخل فيها البطل (فاعل) والشخص المطلوب (مفعول) فى تصنيفة بروب. وهذا التقابل مسئول عن خلق الأقاصيص المتعلقة بموضوع الطلب أو الرغبة بصفة خاصة. أما الفئة الثانية وهى المرسل يقابله المستقبل، فيدخل فيها والد الأميرة الذى يقع فى دائرة المرسل، ويقع فى الدائرة نفسها الموفد كذلك. وهذا يكشف كما يقول جريماس عن فجاجة تصنيفة بروب، لأنه يضع الأميرة ووالدها فى مجال واحد للحدث. وهذه الفئة الثانية من التقابلات مسئولة بصفة خاصة عن خلق الأقاصيص التى تتصل بموضوع تبادل الاتصال[*].

هاتان الفئتان من نموذج جريماس أو الزوجان من المتقابلات تتمثل فيهما البنية الأولية للتعبير بالعلامات وتمثيلها - كما تقدم - على النحو التالى:

---

[*] - communication .

أ : ب :: ـأ : ـب

وهي البنية التي يتكيء عليها وجودنا الإنساني، كما قدمنا، أما الفئة الثالثة فتابعة لهما، كما سبق القول، بتأييد الرغبة أو التواصل، وهما الأمران الظاهران في الفئتين السابقتين، أو مناوأتهما. وهذه الفئة يدخل فيها المانح والمعين من تصنيفة بروب، كما يدخل فيها الشرير من جهة أخرى. ومن فضول القول أن نشير إلى أن البطل المزيف يدخل ضمن مجال المناوئ، وإن لم يصرح جريماس بهذا"[1].

وطريقة جريماس في وصف النص وصفا سيمانطيقيا تظهر في الفصل الأخير من كتابه علم الدلالة البنيوي، فيما حاوله من تحديد بنية العالم المتخيل عند الروائي جورج برنانوس، فيرى أن أعماله تقوم من "البنية الأولية للتعبير بالعلامات" عالما برنانوسيا كاملاً، يرجع الصراع الرمزي الأساسي فيه إلى المحور الأولي التالي:

$$\frac{\text{الفرح}}{\text{الضجر}} \quad \text{———} \quad \frac{\text{الغليان}}{\text{المعاناة}}$$

وذلك خلال جملة واسعة من التحويلات.

والطريقة التي يتبعها جريماس تجري على هذا النحو: أنه يجعل النظيرة(*) الأساسية التي يستقر اختياره عليها، هي التقابل أو التضاد بين الحياة والموت، ويستخرج من النص كل الصفات التي تأتي مع هذه النظيرة. فكل المفردات التي

(*) – النظيرة: isotopy مصطلح قدمه جريماس فيما كتبه عن الملامح السيمانطيقية للسيمات والتماسك في النصوص. وهو يشير به إلى مستوى من المعنى في النص يتأسس عن طريق ما يتكرر فيه من سيمات تتبع نفس الحقل الدلالي وتسهم في فهمنا للبنية. فالنظيرة إذن ينظر إليها على أنها مبدأ التماسك في أي نص وهي أساسية لشرح حقيقة أن الرسالة تفهم دائماً كمعنى كلي، وأن القارئ يحاول أن يبني وجهة نظر متماسكة في وجه ما يصادفه من غموض وإبهام. (راجع Katie Wales, A Dictionary of Stylistics. p. 265

راجع أيضاً: Makaryk, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, P 574.

نقع وصفا للحياة نلتقطها من النص، ثم نردها إلى جملة من وحدات المعنى[*]، ثم بعملية استقصائية أخرى نلتقط كل السياقات التي ظهرت فيها. فمثلاً لو كان أمامنا جملة مثل: الحياة جميلة، فإن الذي نفعله هو أن نعود إلى النص مرة أخرى لنبحث عما يوصف في النص بأنه جميل، وهكذا نحصل على فئة من المفردات المتناظرة في الوصف. ويكتشف جريماس في تحليله لأعمال برنانوس وجود هذا التناظر بين: الحياة، والنار، والفرح التي تكون فيما بينها فئة تتضاد مع الموت، والماء، والضجر، ثم بعد ذلك يمضي قدما لتحديد الصفات التي تظهر مع المفردات الأربع وهكذا إلى أن يستنفد النص.

وهنا ينبري كلر الذي يقدم لنا تقويما نقديا شاملا لعمل جريماس، فيقول فيما يتعلق بهذه النقطة: ما كنا لنعترض على شيء لو أن جريماس تفضل فأبان بمثال واحد كيف يمكن أن نتعامل مع جمل كهذه الجمل التي ترد في نصوص برنانوس وفيها تتردد كلمة الحياة:

- "الشاعر الذي اعتصر الحياة في رأسه ليستخرج جوهرها الخفي المعطر المسموم".
- "لم يزل يطيل التفكير بطريقة سوداوية في الفردوس المفقود لحياة الطبقة المتوسطة".
- "عاش الماركيز في المكان نفسه حياة الملوك بلا مملكة".

يرى كلر أننا لا نعرف أي الأوصاف يمكن استخراجها من هذه الأمثلة لكي ننسبها إلى الحياة، باتباع الإجراءات التي يتبعها جريماس"[٦].

والصعوبة الرئيسية تتمثل - فيما يرى جريماس - في اكتشاف نظيرة النص، وهي نفس المشكلة التي تواجهها النظرية الأدبية وتواجهها السيمانطيقا وذلك لما تتصف به النصوص دائما من كونها مثارا للنزاع والاختلاف.

---

[*] - sememes.

والبحث عن شروط لتقرير النظائر بطريقة موضوعية، هو أحد العقبات التى يواجهها التحليل السيمانطيقي في مراحله الأولى. فعندما يقرأ المرء نصاً من النصوص، يتكون لديه إدراك لما يدور حوله النص، ثم يلتقط مجالاً سيمانطيقياً فيه عدد من المفردات أو البنود التي تشكل الموضوع الذى يدور حوله النص ومن ثم النقطة المركزية للإحالة[**] التي يجب ـ لو أمكن ـ أن تعود إليها كل المفردات الأخرى التي يصادفها المرء في طريقه. وبعد التقاط هذا المجال السيمانطيقي يقوم بفرزه أي فصله كما يفصل المركب الكيمائي عن سائر المواد الأخرى. لكن المشكلة ـ كما يقول جريماس ـ أنه يمكن أن يختار المرء بطريقة عشوائية سلسلة من العناصر فى النص وينظر إليها على أنها تشكل مجموعة ويدخلها جميعا فى فئة واحدة تضمها معاً: "من الممكن دائماً رد قائمة من القوائم إلى وحدة معنى تفترض افتراضاً". والسؤال الذى يبرز حينئذ: ما الذى يعصم القارئ من أن يكون نشاطه كله عشوائيا وإن يكن منطقيا؟

والجواب ـ عند جريماس ـ أن تكرار وحدة تصنيفية[*] بعينها يكفى لتبرير النظيرة. وجريماس يستشهد لذلك بأمثلة من بعض قصائد بودلير، وهى تبدأ بمجموعة إردافية Paratactic من الجمل، يحتوى كل منها على ضمير المتكلم فى حالة الإفراد. وعلاقة هذا الضمير بالمسند أو الخبر فى كل جملة، هى دائما علاقة الوعاء الحاوى بالشئ الذى يحتويه. وحين يأتى القارئ ـ من ثم ـ إلى قوله: "إنما أنا بُدوار تملؤه الورود الذابلة"، فإنه سيحاول بطريقة واعية تقريبا أن يستخرج من الوصف الحسي للبدوار ـ أى حجرة السيدات ـ كل وحدات المعنى التي يمكن أن تطَّرد، وتتأكد له النظيرة الثانية وهى المكان الداخلى الذى هو الشاعر نفسه، وهى النظيرة التى افترضت منذ البداية.

(**) - "central point of referance" .

(*) - classeme .

إن النص يُرد أولا إلى جملة من وحدات المعنى، وبعد ذلك نبين كيف تقترن هذه الوحدات بعضها ببعض ليتشكل منها وحدات تصنيفية ونظائر، ثم أخيراً المحتوى (القائم على بنية) الذى هو المعنى العام للنص[٣]. ولكن رد النص إلى وحدات من المعنى يتوقف على المعنى الكلى للنص. وهذا بدوره يتوقف على تبين وحدات المعنى. وكما يقول ميرلو بونتى: الكل لا يأتى معناه بعملية حسابية من استقراء معانى الأجزاء وضمها بعضها إلى بعض؛ فإن معنى الأجزاء لا يتحدد إلا فى ضوء الافتراضات التى تفترض حول معنى الكل. لذلك كان على المرء أن يرد النص إلى وحدات معنى فى ضوء افتراض من الافتراضات، فإن لم يصلح ذلك الافتراض اتجه إلى سواه.

ولقد يجب أن نقف هنا ـ توخيا لمزيد من الوضوح ـ عند بعض الاصطلاحات فى كلام جريماس، وهى: سيميم، وكلاسيم، ونظيرة. أما السيميم والكلاسيم، فهما كلمتان صيغتا على مثال مورفيم وفونيم، فإذا كان المورفيم هو أصغر وحدة فى التحليل النحوى يمكن للمرء أن يتبينها، فإن السيميم يشار به إلى أصغر ملمح للمعنى يمكن تبينه فى ضوء التضاد الثنائى. وأما الكلاسيم، فقد اقترحنا له تعبير الوحدة التصنيفية. وأما النظيرة فهى مصطلح اقترحه جريماس وأدخله على الدراسات البنيوية، ليشير به إلى مستوى من المعنى ينهض عن طريق ما يتكرر فى النص من وحدات معنى تتبع نفس المجال السيمانطيقى وتساهم فى تفسيرنا لتيمة النص[٢].

والنموذج الذى قدمه جريماس أحد نموذجين اثنين من الباحثين من يرى أنهما أهم نموذجين للبنية العميقة، وهما النموذج الذى قدمه ليفى ـ ستروس، والنموذج الآخر لموذج جريماس. تقول الباحثة: وبالرغم من اختلافهما الشكلى إلا أنها يتكونان كلاهما من مقولتين ثنائيتين. صحيح أن ستروس لم يستعمل مصطلح البنية العميقة، لكن جريماس الذى لاحظ التشابه بين النموذجين هو الذى كتب يقول: إن ما قام به ليفى ستروس - ابتداء من دراسته التى أخلصها للأسطورة - من تفرقة

---

(٣) - the global meaning .

بين الدلالة الظاهرة التي يكشف عنها النص القصصي للأسطورة، وبين معناها العميق - الاستبدالي[*] اللازمني، ينطوي على الفرضيات نفسها ومن أجل ذلك قررنا أن ننظر إلى البنية التي اهتم بها ليفي - ستروس على أنها بنية قصصية عميقة قادرة على توليد بنية سطحية مناظرة - بشئ من التجاوز - لمنظومة بروب التجاورية[*][٢٧]".

.وتمضي الباحثة في شرح هذا الاتفاق بين النموذجين، فتقول: يرى ستروس أن البنية التي تستبطن أي أسطورة هي بنية من أربع مفردات، يرتبط كل زوجين متقابلين منها بالزوجين الآخرين. والمعادلة الناتجة عن ذلك هي:

أ : ب :: جـ : د

حيث تقع أ من ب مثلما تقع جـ من د؛ ففي أسطورة أوديب نرى التقابل الأول أساسه هذا التقابل بين الإفراط في تقدير علاقة الدم (على سبيل المثال: أوديب يتزوج أمه، وأنتيجون تدفن أخاها برغم الحظر) وبين التفريط فيها (أوديب يقتل أباه مثلا، واتيوكل يقتل أخاه). أما التقابل الثاني فقائم بين النفي والتأكيد - نفي الأصل الأرضي وتأكيده. أما النفي فيظهر في الانتصارات المتعددة على المخلوقات ذات الأصل الأرضي، كالتنين وأبي الهول. وأما التأكيد ففي المظاهر المتصلة بالعاهات الإنسانية (إذ الأصل الأرضي ينطوي ضمنا على العيوب): فأوديب هو صاحب القدم المتورمة، ولايوس معناه المائل بشقه الأيسر. إن العلاقة المتبادلة بين الزوجين الأولين من التقابل والزوجين الآخرين، تتلخص في أن"الإفراط في تقدير علاقة الدم يشبه من جهة نسبته إلى التفريط في هذه العلاقة، محاولة الهرب من الأصل الأرضي من جهة نسبتها إلى استحالة ذلك الهروب". وعلى حين نجد الأزواج الأربعة المتقابلة عنده هي أربعة وحدات دلالية (سيمات)، الأولان نقيضان والآخران ضدان. فالنقيضان (أقابلها ليس أ) يتحصلان من نفي أحدهما للآخر، فلا

---

[*] - paradigmatic -

[*] - syntagmatic -

يصدقان معا ولا يرتفعان معا، إذ لابد من وجود أحدهما، ووجود أحدهما يقتضى نفى الآخر (أبيض، وغير أبيض مثلا). أما الضدان (أ فى مقابل ب) فيتحصلان من نفى أحدهما للآخر كذلك، ولكن يمكن أن ينتفى الاثنان معا (أبيض وأسود مثلا)، فإذا وجد أحدهما انتفى الآخر، لكن ذلك ليس معناه أنه لابد من وجود أحدهما، إذ يمكن أن يرتفعا معاً"[٢٨].

* * *

ومن الذين طبقوا نظرية جريماس على الشعر فرانسوا راستى: طبقها على قصيدة للشاعر مالارميه عنوانها: Salut، وهذه الكلمة التى جعلها الشاعر عنوان قصيدته يمكن أن تقع على ثلاثة معانى: الخلاص، والأمان، وشرب النخب. وهذه ترجمتى للقصيدة. يقول الشاعر:

لاشيء، هذه الرغوة، هذه الأشعار

إنما تدل على الكأس ليس إلا

ولذلك قفمة على البعد أفواج كثيرة

من السيرانات[*] تغرق أنفسها وتنقلب على رءوسها

* * *

ونحن يا أصدقائى من كل جنس، نجوب البحار

أنا أصلاً على مؤخرة السفينة

وأنتم على مقدمتها التى أخذت زخرفها وازينت

والتى تشق بحار البروق وبحار الشتاء

---

[*] – السيرانات: مجموعة كائنات أسطورية عند الإغريق لها رءوس نساء وأجساد طيور، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك.

---

*　　　　*　　　　*

ونشوة محببة تجتاحنى

دون خوف حتى ومقدم السفينة يغوص ويعلو

من شرب هذا النخب

*　　　　*　　　　*

هى الوحدة وسلسلة الصخور المختفية قرب سطح الماء /

وطى الشراع والنجم...

القلق الشاحب لأشرعتنا

يقول راستى: إن ما يفعله القارئ أن يقوم بحشد وحدات المعنى وتسمية هذه الوحدات التى تتميز بها النظيرة التى استقر عليها اختياره. وأول هذه الوحدات السيمانطيقية يمكن أن نطلق عليه لفظ "الوليمة". وأى مفردة يمكن قراءتها على أن لها علاقة بالمجال الدلالى العام الذى يحيط بهذا المفهوم، نستخرجها من النص ونعطيها التفسير الذى يندمج فى هذه النظيرة. فمثلاً: لاشىء = هذه الأبيات (مما يعنى ضمنيا الأدب والتواضع المطلوبين من المتحدثين)؛ الرغوة = فقاقيع الخمر؛ الأشعار العذراء = نخب يقدم للمرة الأولى. أما النظيرة الثانية فهى الإبحار. فمثلاً: Salut = الأمان من البحر، والرغوة = رغوة الأمواج. ثم أخيراً نفترض مستوى ثالثاً يمكن أن تحدده هذه الكلمة "الكتابة".

ويقف كلر أمام هذا التحليل لقصيدة مالارميه ليذكرنا بأن هذه النظائر لم تقف عليها بسبب تكرار الوحدات التصنيفية، لسبب واحد هو أن القارئ لكى يقع على النظيرة الأولى لابد له من معرفة بالنظام السيموطيقى الذى يحدد الطقوس اللازمة للوليمة، ومنها التواضع الذى قرره راستى فى التحليل. واستخراج هذا المعنى ـ أى معنى التواضع من كلمة لاشئ (rien)، وكذلك استخراج الخمر من كلمة الرغوة،

وغطاء المائدة من كلمة الشراع[*]، كل ذلك لابد فيه من معرفة ما يحدث عند إقامة الموائد، مع وجود نزوع قوى لقراءة القصيدة فى ضوء ذلك. وفضلاً عن ذلك، فإن المرء لكى يمكنه قراءة القصيدة على أنها تدور حول تيمة "الكتابة" يحتاج إلى شواهد كافية لذلك من شعر مالارميه نفسه الذى يقرن فيه مثلاً بين الكتابة والنفى (لاشئ)؛ لأن هذه النظيرة الأخيرة، أى الكتابة، لم تتكون نتيجة تكرار ملامح بعينها فى النص؛ فإن العنصر الأوحد الذى يرتبط بها فى النص على نحو مباشر هو الأشعار العذراء.

ونزيد ذلك إيضاحا بأنه لو افترضنا قارئا يعرف الفرنسية، لكن لا خبرة له بالشعر وتقاليده ولا معرفة له كذلك بقصائد مالارميه، فما كان له أن يقع بمجرد قراءته هذه القصيدة، على سلسلة من المفردات توجهه إلى قراءة القصيدة على أنها تدور حول فكرة الكتابة. إنما القارئ الذى تكونت لديه الخبرة هو الذى يعلم أن قصائد الشعر، وبصفة خاصة قصائد مالارميه تحتمل أن تدور حول فكرة الشعر، وهذا القارئ هو الذى يعرف أن نظيرة "الوليمة" ونظيرة "الرحلة البحرية" لا تصلح أى منهما أن تكون النظيرة النهائية، وأنه لابد أن يقع وراءهما شئ ثالث؛ وذلك لأن المأدبة تقام دائماً من أجل الاحتفال بشئ ما، ولأن الرحلة مسألة جرت التقاليد الشعرية الموروثة على أنها مجاز يراد به أنماط أخرى من البحث أو الطلب. فلولا وجود هذه المعرفة عند القارئ أصلاً، لما أمكنه قراءة القصيدة على أنها تدور حول فكرة الكتابة.

إن الفكرة التى يلهج بها كلر دائما، ولا نزال نراه يلح عليها فى كل حين هى فكرته الذائعة عن القريحة الأدبية[**]، ويدخل فيها ذلك "المركب الذى يتكون من

---

[*] - الكلمة فى اللغة الفرنسية toile، تقع على جملة من المعانى منها قماش القنب الذى يصنع منه الشراع، ومنها كذلك الكتان، وهو النسيج الغليظ المتباعد الخيوط الذى يستخدم فى شغل الإبرة.

[**] - Literary Competence، وقد تقابلها بالكلمة العربية: الملكة أو المقدرة إلى غير ذلك من الألفاظ. وقد اقترحت فى مباحث أخرى ترجمتها بكلمة الثاقفة ولعلها هى الأليق.

المعرفة والتوقعات وتختلف درجته من فرد لآخر"، وهو شئ يمكن من جهة المبدأ إخضاعه للوصف والتحليل، لكن أثبتت التجربة العملية استعصاءه على كل تحليل؛ لأنه - من جهة - يتكون مما يفترضه القارئ من تماسك النص وترابطه، ومما لديه من نماذج عامة للبنية السيمانطيقية. وهو - من جهة أخرى - يتكون من التوقعات التى لدى القارئ عن أنماط بعينها من النصوص واقتضائها تفسيرا من نوع خاص، وكل هذا يتحرك عند القارئ لدى قراءته للنص. ولو أن مادة صحفية من مواد الصحف اليومية قدمت للقارئ على أنها شعر وكتبت بالهيئة التى يكتب بها الشعر فى شكل سطور تقصر وتطول، لقدم لها القارئ تفسيرا مختلفاً ولرتبها فى نظائر مختلفة عما لو قرأها على أنها مادة صحفية ليس غير. هذا على الرغم من أن الملامح السيمانطيقية تظل بمعنى من المعانى هى هى. وإذا فالنظرية التى تحاول أن تستخرج معنى النص من معنى أجزائه لن تكون قادرة على تقديم تبرير لمثل هذا الاختلاف أو تفسير له.

إن المؤلف والقارئ كليهما يضفيان على النص ما هو أكثر من المعرفة باللغة: يضفيان عليه خبرة إضافية. هذه الخبرة هى النبراس الذى يهتدى به المرء فى إدراك الأنماط الموجودة فى النص. واكتشاف هذه المعرفة الإضافية واكتشاف أشكالها هو - فيما يقول كلر - ما تنهض به البويطيقا.

وأيا ماكان الرأى فيما قدمه جريماس من تحليل لأعمال الروائى جورج برنانوس، فإن أهم المآخذ التى تؤخذ عليه بالفعل أنه لا يعتمد على النصوص نفسها فيواجه المشكلات التى يمكن أن يصادفها من يتصدى لتحليل النصوص، بل يؤسس دراسته على أطروحة جامعية فى استانبول قدمها تحسين يوسل عن برنانوس، بحجة أن هذه الأطروحة لا تجعلنا نتجنب الصعوبات التى يتضمنها أى توصيف. ولم يقم بتحليل قطعة من النص ولو قصيرة. لذلك يتابعه نقاده دائما حينما يأتى لتقرير فكرة من الأفكار، فيواجهونه من النص بأمثلة يمكن أن تثير عقبات واستشكالات.

على أنه يمكننا في النهاية أن نقرر أن عمل جريماس إنما هو في آخر الأمر تطوير لأفكار بروب الأصلية وتعديل لها، وأن هدفه في النهاية هو نفس هدفه، وهو تأسيس الاستبدالات الأساسية لحبكة القصة واكتشاف مدى إمكانية اجتماعها معاً. وبعبارة أخرى تأسيس ما يسميه البنيويون ميكانزم توليد القصة أي الملكة الروائية / القصصية[*] التي تقوم بتوليد المستوى السطحي الظاهر من الكلام الذي هو الأداء performance في القصص. وبعبارة ثالثة تأسيس ما يسمى لغة الأدب. واللغة هنا بمعنى langue في المصطلح الفرنسي، كما هو معلوم بداهة[٢٢].

* * *

وإذا كان جريماس قد اتجه جهده في "نحو الرواية" إلى الجانب السيمانطيقي، فإن تودوروف قد اتجه ببحثه جهة الجانب النظمي، وأعني بذلك أنه لم يقدم إلا نحواً على مستوى النظم[*] وحده؛ لكنه ينطلق من المقدمة نفسها التي ينطلق منها جريماس وتقوم على أساس من وجود نحو للرواية تتبع منه النصوص القصصية آخر الأمر.

والنحو ـ كما يفهمه تودوروف لا يقف عند حدود لغة بعينها، بل هو نحو عالمي[*] ترجع إليه كل لغات البشر. وهو مصدر كل العالميات في شتى ألوان النشاط الإنساني، بل هو الذي يحدد الإنسان نفسه[٢٠]. وينبغي هنا أن نقف وقفة سريعة عند فكرة النحو العالمي هذه، فإنا إذا تتبعنا الجهود التي ارتبطت باللغة منذ عصور قديمة جداً، صادفتنا فكرة شغلت العقول منذ أمد طويل، وهي أنه ربما أمكن الكشف عن بنية عامة تتجاوز الاختلافات التي بين اللغات بعضها وبعض. وكانت

(*) – competence of narrative .

(*) – syntax .

(*) – Universal Grammar .

الصلة قائمة منذ تلك العصور بين المنطق وفلسفة اللغة. إن كلمة المنطق[*] ترتبط في اللغة الإغريقية بالفعل الدال على التكلم. والكلمة تُترجم بحسب السياق إما إلى هذا المعنى أو ذاك. ولقد جارت اللغة العربية اللغة اليونانية في ذلك، حين قامت بنقل الكلمة إليها، فاشتقت من النطق لفظا، وهو المنطق، يدل على هذا العلم الذي جرت العادة أن يكون فرعا من الفلسفة.

لقد ظلت الأبحاث دائرة على مدار عشرين قرنا للبحث عن بنية عامة للغات الإنسانية. وفي فترات بعينها، وبصفة خاصة في القرن الثالث عشر، حيث اتجه البحث إلى ما يسمى بالنحو العالمي، كانت العلاقة واضحة بين النحو والمنطق. ثم عادت الفكرة من جديد في القرن الثامن عشر. وفي جميع هذه الحالات كان النحو هو الذي يخضع للمنطق؛ إذ كان الرأي حينئذ أن مبادئ المنطق لها أساس إنساني عام[٣١]. وقبل ستة قرون كتب روبرت كلُورك باي يقول: "إن النحو لا يمكن له أن يصير علما إلا إذا صار واحدا عند جميع البشر.. .. فكما أن علم الهندسة لا تعنيه خطوط بعينها ولا التفات له إلى مساحات بذاتها، كذلك علم النحو.."[٣٢].

أما علماء اللغة في القرن التاسع عشر فقد اتجهوا إلى الشك في وجود هذا النحو، لما ظهر لهم من اختلاف الأبنية النحوية في اللغات الإنسانية اختلافا أبعد مما كان يظنه سابقوهم. هذا من جهة. ومن جهة أخرى لأن روح العصر حينئذ كانت تتجه إلى التفسير التاريخي وليس الفلسفي، بل كان هناك كذلك من شك في أن يكون منطق أرسطو نفسه عاما عند جميع البشر. قالوا: لو أن أرسطو كان قد تكلم بلسان أهل الصين بدلا من لغته، لجاءت مقولات المنطق الأرسطي مختلفة اختلافا جذريا. إن هذا الاتجاه نفسه هو الذي قاد العلماء مثل ليفي بريل إلى أن ما يسمى بالعقل البدائي كان يعمل بطريقة مختلفة عن عقل الإنسان المتمدن"[٣٣].

وقد كان إدوارد سابير (١٨٨٤ – ١٩٣٩) عالم اللغة الأمريكي وتلميذه ورف (١٨٩٧ – ١٩٤١) هما الوريثين لهذا التراث من الفكر الأوروبي الذي يرجع إلى هردر (١٧٤٤ – ١٨٠٣)، وهامبولت (١٧٦٧ – ١٨٣٥) الذي كان أحد

(*) – Logos.

ممثليه الأوائل وكان أكثرهم تأثيراً. ويتسم هذا التراث ـ كما قدمنا ـ بإلحاحه على التباين بين اللغات والثقافات وارتباطه بصورة عامة بمبادئ المثالية الرومانتيكية. لقد أكد كل من هردر وهامبولت على تنوع البنية وتباينها بين اللغات، وعلى تأثير هذه البنية من جهة أخرى على الفكر وعلى خبرة أصحاب اللغة بالعالم. ولذلك كانت الفرضية التي تنسب إلى سابير وإلى تلميذه ورف والتي يقال لها فرضية سابير ـ ورف قائمة على الجمع بين الحتمية والنسبية اللغويتين: الحتمية اللغوية بمعنى أن اللغة هي التي تحدد شكل الفكر وأن العلاقة بينهما حتمية، والنسبية اللغوية بمعنى أنه لا حدود للتباين بين اللغات على مستوى البنية.

يمكن إذاً شرح هذه الفرضية في مسألتين: الأولى أننا واقعون في تفكيرنا كله وإلى الأبد "تحت رحمة اللغة التي نتكلمها" والتي تتميز عن سواها؛ ذلك أنه ليس أمامنا إلا أن نرى ونسمع ونكوّن خبرتنا بالعالم في ضوء ما تقيمه اللغة من تصنيفات وتفرقات، أي ما تقيمه من علاقات بين الأشياء فتجمعها معاً في فئة واحدة، أو ما تقيمه من حدود بينها فتفرقها بعضها عن بعض. الثانية أن هذه التصنيفات والتفرقات متفردة في كل لغة وغير قابلة للمساواة بتصنيفات لغة أخرى وتفرقاتها"[٣٣].

لكن نهض الاتجاه في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى إحياء فكرة النحو العمي من جديد على أيدي تشومسكي وأتباعه، على أساس الفكرة نفسها الذاهبة إلى عالمية المنطق من جهة، وإلى وجود علاقة بين اللغة والعقل من جهة أخرى. لكن ذهب تشومسكي إلى أن دراسة اللغة هي التي تسهم في درس فلسفة العقل أكثر مما يسهم المنطق في درس اللغة؛ وهذا يظهرنا على اختلاف عميق في اتجاه البحث تحقق على يد تشومسكي الذي ربما كان أول من أمد البحث في طبيعة العقل بمناقشات واسعة عن طبيعة اللغة"[٣٤].

إن هذا نفسه هو المنطلق الذي انطلق منه تودوروف الذي يرى أنه لا يجب إذا قلنا بوجود نحو عام أن نقصره على اللغات وحدها؛ إذ "من الواضح أن وراءه

حينئذ حقيقة عقلية". هذه الحقيقة العقلية - أى السيكولوجية - هى التى تسمح بوجود البنية نفسها فى ألوان النشاط الإنسانى الأخرى غير اللغة وتشكل فى النهاية كل نظم العلامات وليس اللغات وحدها. ومن الأمثلة التى يسوقها تودوروف على الاكتشافات الموجودة لدينا عن "نحو" بعض الأنشطة الرمزية - التى لم يأخذها اللغويون فى الاعتبار وهم يدرسون طبيعة النحو العام - الدراسة التى قام بها فرويد للغة الأحلام. كذلك لما كانت الرواية / القص نشاطا إنسانيا رمزيا آخر، فإن تودوروف يرى أن أى نظرية لها - أى للرواية - سوف تسهم حينئذ فى معرفة هذا "النحو" هى أيضاً"[٣٦].

ولذلك قامت طريقة تودوروف على أساس من جعل العلاقة بين الدراسات اللغوية ودراسة الرواية علاقة تبادلية قائمة على التأثير والتأثر، فهى تمضى فى اتجاهين: من اللغة إلى الرواية، ومن الرواية إلى اللغة، بحيث يمكن أن نستعير مقولات الدراسات اللغوية وتصنيفاتها، وفى الوقت نفسه قد تمكننا دراسة الرواية من تصحيح صورة النحو. ولذلك لزم أن نتحاشى الجرى وراء النظريات اللغوية السائدة وننقاد لها انقياداً تاما. إننا سنفهم الرواية بطريقة أفضل لو علمنا أن الشخصية إنما هى اسم(*)، وأن الحدث إنما هو فعل(*). ولكننا سنفهم الاسم والفعل على نحو أفضل بالبحث فى الدور الذى يتخذانه فى الرواية. وأخيرا، فإن اللغة لا يمكن فهمها إلا إذا اتجهنا إلى البحث فى تجليها الأساسى، وهو الأدب. وعكس ذلك صحيح أيضاً: فأن نضع اسما بجانب فعل معناه أننا نخطو الخطوة الأولى صوب الرواية. وبمعنى من المعانى فإن ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة"[٣٧].

إن التصنيفات النحوية التى يمكن إدخالها على دراسة الرواية تنقسم إلى قسمين: التصنيفات الأولية(*) والتصنيفات الثانوية. أما التصنيفات الأولية، فهى التى

(*) - noun.

(*) - verb.

(*) - primary categories.

تتعلق بأقسام الكلمة، وهي كما تعرفها في اللغة العربية الاسم والفعل والحرف. ولكن نحاة اللغة الانجليزية مثلاً لا تتطابق تقسيماتهم مع تلك التقسيمات. فالكلمة عندهم اسم وفعل ونعت وظرف وضمير.. إلخ. وهذه الاختلافات يمكن تجاوزها على أي حال، فإن ما يجعلونه قسماً برأسه ينضوي تحت قسم من الأقسام الأخرى باعتباره تفريعاً من تفريعاته. ولكي ندرس بنية الحبكة(*) في قصة من القصص ينبغي أولاً أن نقوم بملخص لهذه الحبكة بحيث نعبر عن كل حدث من أحداث القصة بجملة إخبارية(*) (قضية).

والحد الأدنى للحبكة الكاملة يتكون من الانتقال من توازن إلى توازن آخر. فهنا ثلاثة أشياء: ١- توازن أول ٢- انتقال من حالة التوازن الأول إلى ٣- توازن ثان. فالصورة المثالية المفترضة للحكاية أن تبدأ بوضع أول يتصف بكونه متوازناً، ثم يضطرب هذا الوضع بحكم ما يطرأ عليه من قوى تغير اتجاهه، فيحدث وضع جديد يتصف بانعدام التوازن، ثم يعود التوازن من جديد بفعل قوة أخرى مضادة، والتوازن الثاني مشابه للأول ولكنهما مختلفان.

والشخصيات يمكن اعتبارها أسماء، وخواص الشخصيات أو صفاتها نعوتاً، والأحداث التي تقع لها أفعالاً. وباقتران الاسم بالنعت أو بالفعل تنهض الجملة الإخبارية (أو القضية). وجميع الخواص(*) ترد إلى ثلاثة أقسام من النعوت: الحالات (الصور المختلفة للتقابل: سعيد / تعس)، والخصائص الداخلية (فضائل / رذائل)، والظروف الخارجية (ذكر / أنثى - يهودي / مسيحي، من أصل نبيل / من عامة الناس). وجميع الأحداث ترد إلى ثلاثة أفعال: يغير من الوضع - يرتكب جرماً - يُعاقب.[٣٨]

(*) - plot .

(*) - proposition .

(*) - attributes .

والمثال الذى نلجأ إليه لتوضيح ما تقدم نستمده من تحليلات تودوروف للديكاميرون، وهى مجموعة قصصية للكاتب الإيطالى جيوفانى بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥)، أسس عليها تودوروف نظريته فى نحو الرواية وأقام عليها تحليلاته. والقصة التى نوردها هنا هى قصة بيرونيلا التى تلتقى بعشيقها فى الأوقات التى لا يكون فيها زوجها - وهو عامل فقير من عمال البناء ــ بالمنزل. لكن الزوج يعود إلى المنزل قبل موعده فى أحد الأيام، فتخفى هذه عشيقها فى برميل وتخبر زوجها أن هناك شخصا يريد شراء البرميل، وأنه يقوم بفحصه فى تلك اللحظة، فيصدقها الزوج ويفرح بالبيع الموعود، ويقفز داخل البرميل لتنظيفه وإزالة ما عليه من أوساخ. وبينما هو يقوم بمهمته يمارس العشيق الجنس مع بيرونيلا التى تمد رأسها وذراعيها داخل فوهة البرميل لتمنع زوجها من رؤية ما يحدث[٣٧].

إن اللفظتين: عشيق، وزوج، تشيران إلى حالة بعينها، هى شرعية العلاقة ببيرونيلا، وهما لذلك يقومان بوظيفة لنعتين فى الحكاية. والنعت هنا مصطلح ينتقل من الدراسات اللغوية إلى دراسة الرواية، ولكن بمفهوم جديد. هذان النعتان يحددان التوازن الأول، وهو: بيرونيلا زوجة عامل البناء، ومن ثم فليس لها أن تمارس الجنس مع رجال آخرين.

لكن يأتى خرق هذا القانون: بيرونيلا تستقبل عشيقها، فينتج عن ذلك حالة جديدة من انعدام التوازن أساسها عدم احترام القانون الأسرى.

ومن الآن فصاعدا، هناك احتمالان لاستعادة التوازن، أحدهما معاقبة الزوجة الخائنة لخروجها على قانون المجتمع، لكن هذا الحدث من شأنه أن يعود بنا إلى التوازن الأول مرة أخرى. ولهذا، فإن القصة عموما ـ أو على الأقل أقاصيص بوكاشيو على ما يذهب تودوروف - لا تقع فى هذا التكرار للنظام الأول. لكن الفعل وهو العقاب يظل خطراً يتهدد بيرونيلا وإن لم يتحقق. هو لذلك حاضر فى الحكاية باعتباره خطراً كامناً. وأما الاحتمال الثانى فيتمثل فى العثور على وسيلة لتجنب العقاب، وهو ما تفعله بيرونيلا، إذ تنجح فى إضفاء شكل التوازن على وضع ينعدم

فيه التوازن؛ فشراء البرميل لا ينتج عنه خرق قانون الأسرة، وهي تفعل ذلك عن طريق تمويه وضع انعدام التوازن إلى وضع توازن.

إن تودوروف يطبق المقولات النحوية الأولية وهي الخاصة بأقسام الكلمة هنا بأن يجعل المسند إليه النحوي[*] دائماً اسم علم، بل هو يجعل أسماء الذوات[**] عموماً في الجملة الإخبارية أسماء أعلام. وهي قد تكون فاعلاً أو مفعولاً في الجملة. إذا قلنا مثلاً زوج بيرونيلا أو عشيق بيرونيلا، فإن الكلمتين "زوج" و "عشيق" هما علمان على الرغم من كونهما ليسا كذلك في الاستعمالات النحوية، ذلك أنهما إنما يشيران إلى شخصين بعينيهما متفردين في الزمان والمكان، أي أن وجودهما في زمان بعينه ومكان بعينه يجعل من كل منهما شخصاً بعينه، ولذلك يعاملان معاملة العلم وإن لم تقم الحكاية بتسميتهما. ويمكن أن نطلق نحن عليهما س ، ص من الناس. كذلك الأمثلة التي يضربها تودوروف من كلام بوكاشيو مثل "ملك فرنسا" أو "الأرملة" أو "الخادم"، نحن هنا نقوم بعمليتين يمكن أن نطلق عليهما: التعريف[***] والتوصيف[****]، أو التحديد والتجريد. العملية الأولى تتعلق بتسمية الشخص وتحديده من خلال عنصري الزمان والمكان فهو والحالة هذه متفرد أو متعين، والعملية الثانية تتصل بإسباغ صفات عليه. عندما أقول ملك فرنسا فهذا التعبير يعادل جملة إخبارية بأسرها وهي: ص هو ملك فرنسا، فالمسند إليه هنا يمثل العنصر التعريفي، بينما المسند يمثل العنصر التوصيفي. فهناك أولاً شخص بعينه له اسم علم هو ص حتى لو لم يوجد هذا الاسم في الحكاية، وهذا الشخص يتصف بكونه ملكاً. وعندما أقول ملك فرنسا يشرع في القيام برحلة، فنحن هنا في حقيقة الأمر أمام جملتين إخباريتين الأولى هي ص هو ملك فرنسا، والثانية هي ص يشرع في القيام برحلة. والأصل في اسم الذات في القصة أنه صيغة بيضاء لا

---

[*] - subject .

[**] - agents .

[***] - denomination .

[****] - description .

تتصف بأى صفة من الصفات ولا تكتمل إلا بالمسند، كما هو الشأن مثلاً فى الضمير عندما أقول: هو يفعل كذا فالضمير هنا يشير إلى ذات لا تتصف بأى صفة، وتودوروف يوزع هاتين الوظيفتين على أقسام الكلمة بأن يجعل الأعلام والضمائر بأنواعها وأداة التعريف تنتمى بصورة رئيسية إلى الجانب التعريفى denominative بينما الاسم النكرة الذى لا يتحدد به شخص معين، وكذلك الأفعال والنعوت... إلخ هى أساساً توصيفية. وإذا فالمسند إليه يدخل فى إطار التعريف فهو اسم علم دائماً بالمعنى المتقدم - بينما ينحصر المسند فى إطار التوصيف.

ولما كانت الحبكة تتكون كما قدمنا من الانتقال من توازن إلى توازن آخر، فإنه يترتب على ذلك وجود نمطين من الأحداث فى القصة. أحداث تصف حالة من الحالتين أى حالتى التوازن وانعدام التوازن، وأحداث تصف المرور أو الانتقال من حالة إلى أخرى، أما النمط الأول فيمكننا أن نسمه بكونه استاتيكيا، ويمكننا أن نسم النمط الثانى بكونه ديناميكيا، وإن كانت هذه مسألة نسبية. ويمكننا كذلك أن نقول إن النمط الأول تكرارى (هناك أكثر من حالة توازن) وأما النمط الثانى فهو يحدث - مبدئياً - مرة واحدة فقط.

هذان النمطان يناظرهما تودوروف بقسمين من أقسام الكلمة هما النعت(*) والفعل. والتقابل بينهما تقابل بين ما هو تكرارى(**) وما هو ليس كذلك. وإذاً فإن ما نقوم به هو الآتى: أننا سننظر إلى المسند فى الحكاية، فإن كان يصف حالة توازن أو حالة انعدام توازن فهو "نعت"، وإن كان يصف الانتقال من توازن إلى آخر فهو فعل.

وفى قصة بيرونيلا ثلاثة أفعال، الأول: "يخرق القانون" الذى ينتج عنه حالة انعدام التوازن (نعت) والثانى "يعاقب" وهو الفعل الذى يمثل إرادة المجتمع صاحب القانون الذى تم الخروج عليه، وهو - كما أسلفنا - حاضر فى الحكاية وإن لم

(*) - adjective .

(**) - iterative .

يتحقق. والفعل الثالث "يموه"(*)... وهو الفعل الذى تقوم بـه بيرونيلا لتغيير وضـع انعدام التوازن إلى وضع توازن، والذى ينتج عنه حالة من الحـالتين، ومـن ثـم نجـد أنفسنا أمام نعت، أو قانون جديد ينهض بالرغم من أنه ليس له وجود صريح. وطبقاً لهذا القانون تستطيع الزوجة أن تمضى وراء ما تريد (من نزوات).

وينبغـى أن نلاحظ أن الألفـاظ اللغويـة المسـتعملة فـى الحكايـة سـواء كـانت عربية أو إنجليزية أو بأى لغة من اللغات لا دخل لها فى تحديد أقسام الكلمـة علـى مستوى نحو الحكاية. إنما نحن معنيـون بـالنعت والفعل الخـاصين بـالحكايـة وليـس باللغة العربية أو سواها.

نأتى بعد ذلك إلى التصنيفات الثانوية، أو المقولات الثوانى فى النحو، لننظـر كيف ينقلها تودوروف من مجال الدراسـة اللغويـة إلـى دراسة الروايـة. والمقولات الثوانى هى خصائص للمقولات الأولية. وهى: الصوت(*)، والوجه(*) والصيغـة(*)، والزمن الخاص بالفعل(*)، وغيرها. والذى يعنينا من كـل ذلـك هـو الصيغـة؛ فهـى تنقسم إلى خمسة أقسام: ١ـ الصيغة الحدوثية(*) ٢ـ الصيغة الوجوبيـة(*) ٣ـ صـيغـة التمنى(*) ٤ـ صيغة الشرط(*) ٥ـ صيغة التنبؤ(*).

(*) – disguise.

(*) – voice.

(*) – aspect.

(*) – mood.

(*) – tense.

(*) – indicative.

(*) – obligatory.

(*) – optative.

(*) – condition.

(*) – predicative.

وبادئ ذي بدء نستطيع أن نضع الصيغة الحدوثية في جانب ونضع باقي الصيغ في الجانب المقابل. وأساس التقابل هنا أن الصيغة الأولى تدل على وقوع الحدث بالفعل بينما يبقى الحدث في سائر الصيغ في دائرة الاحتمال، أي أنه لم يقع بعد. التقابل هنا إذاً بين ما هو واقع[*] وما هو غير واقع أو بين ما هو حادث فعلاً وما هو في طي الحسبان. هل عوقبت بيرونيلا بالفعل؟ الجواب أنها يجب أن تعاقب، وهذه الجملة لا تدل على وقوع الحدث وإذاً فهي ليست في الصيغة الحدوثية، وإنما في الصيغة الوجوبية الدالة على ما لم يحدث وإن كان واجب الحدوث.

ثم إنه يمكننا أن نصطنع تفرقة أخرى داخل الصيغ الأربعة الدالة على عدم وقوع الحدث، وأساس التفرقة هنا سيكون بين ما يرتبط منها بالإرادة الإنسانية (الجمعية أو الفردية) وهما صيغتا الوجوب والتمني، وما لا يرتبط بها، وهما صيغتا الشرط والتنبؤ. نستطيع إذاً أن نضع الصيغتين الثانية والثالثة في جانب ونضع الرابعة والخامسة في الجانب المقابل. أما الصيغتان الأوليان (الوجوب والتمني) فيطلق عليهما صيغتا الإرادة، وأما الأخريان فيوسمان بكونهما صيغتي الافتراض[♣].

لقد مر بنا مثال الصيغة الوجوبية المعبرة عن إرادة غير فردية هي إرادة المجتمع؛ ولذلك كانت هذه الإرادة مرسلة عبر شفرة متفق عليها من المجتمع، فهي أشبه بالاصطلاح الذي يصطلح عليه أبناء اللغة الواحدة، وهذا هو معنى كونها مرسلة عبر شفرة[♥] أي يفهما الجميع ويتعاملون بها، ولهذا السبب كانت القوانين المعبرة عن إرادة المجتمع ضمنية ولا يصرح بها أبداً، فهي لذلك معرضة أن تمر - كما يقول تودوروف - دون أن يلاحظها القارئ. إن العقاب في قصة بيرونيلا كما تقدم يصاغ في صيغة الوجوب.

(*) – real .

(♣) – hypothesis .

(♥) – coded .

أما صيغة التمنى فهى تعبر عن الأحداث التى تتمناها الشخصية وترغب فى حدوثها. ومن صور هذه الصيغة تنصل الشخصية من حدث كانت تريد وقوعه، فالمسألة فى أول الأمر تمنٍ يؤكد تأكيداً ثم ينكر بعد ذلك إنكاراً. ومثال ذلك القصة رقم ١٠ من اليوم التاسع فى قصص بو كاتشيو، حيث نرى جيانينى Gianini يتنصل من رغبته الأولى فى تحويل امرأته إلى أنثى فرس حين ينتهى إلى علمه تفصيلات التحول"[٤٠]. وكذلك فى الحكاية رقم ٥ من اليوم العاشر حيث يتنصل أنسالدو Ansaldo من رغبته فى امتلاك ديانورا Dianora حين ينمى إليه كرم زوجها"[٤١]. وفى بعض الأقاصيص ما يسميه تودوروف تمنيا من الرتبة الثانية وهو تمنى أمنية الغير، أى أن تتمنى امرأة أن يتمناها إنسان. وهذا ظاهر فى القصة رقم ٩ من اليوم الثالث"[٤٢]، حيث تجد جليتا Giletta لا تريد فحسب أن تنام مع زوجها، وإنما يقع مع هذه الأمنية أمنية أخرى هى أن يحبها زوجها، أى أن يصبح بتعبير تودوروف مسنداً إليه فى جملة من هذا النمط نمط التمنى: تتمنى لو أن زوجها يتمناها. وهى جملة فى صيغة التمنى المسند إليه فيها هو زوجها؛ إنها هنا ترغب فى رغبة شخص آخر فيها.

وأما الصيغتان الأخريان: الشرطية والتنبؤية، فتبنى كل منهما على متوالية من جملتين إخباريتين. والعلاقة بين هاتين الجملتين هو ما تهتم به هاتان الصيغتان، وهى دائماً علاقة ضمنية وليست صريحة. فالشرطية تضع جملتين وصفيتين[*] فى علاقة ضمنية، ليكون المسند إليه فى الجملة الثانية وصانع الشرط شخصية واحدة. وتحدد الشرطية أحيانا بكونها اختبارا. ففى الحكاية رقم ١ من اليوم التاسع نجد فرانسسكا تشترط لكى تبذل حبها أن يقوم كل من ريناشيو وأليساندرو بعمل بطولى، فإن جاء الدليل على شجاعتهما استسلمت لمطالبهما"[٤٣]. وشبيه بذلك الحكاية رقم ٥ من اليوم العاشر، حيث نرى ديانورا تطلب من أنسالدو "حديقة تزدهر فى يناير كما تزدهر فى شهر مايو نفسه"، فإن نجح فاز بها"[٤٤]. وفى إحدى

[*] – attributive.

الأقاصيص نجد الاختبار نفسه قد اتخذته الحكاية ثيمة مركزية، وهي الحكاية رقم ٩ من اليوم الثاني عشر حيث نرى بيرس يطلب من ليديا أن تقوم بثلاثة أشياء دليلا على حبها: أن تقتل الصقر الأثير عند زوجها أمام عينيه، وأن تنتزع خصلة من شعر لحيته، ثم عليها أخيراً أن تقوم بنزع خير سن من أسنانه، فإن اجتازت الاختبار، وافق على أن ينام معها.

والصيغة التنبوية لها نفس بنية الصيغة الشرطية، لكن المسند إليه الذى يقوم بالتنبؤ ليس ضرورياً أن يكون هو نفسه المسند إليه فى الجملة الإخبارية الثانية المترتبة على الأولى. ومثال الصيغة التنبوية الحكاية رقم ٣ من اليوم الأول، حيث يقرر صلاح الدين بينه وبين نفسه أن يتسبب فى إزعاج ملكيسيدش Melchisedech: لو أنى تسببت فى إزعاجه فسيعطينى المال"[٤٢]. وفى الحكاية رقم ١٠ من اليوم العاشر يقول جوتيه لنفسه: لو أنى قسوت على جريسلدا فستحاول أن تقوم بإيذائى"[٤٣] وقد يمكن أن يكون لكلتا الجملتين نفس المسند إليه. وهذا ظاهر فى الحكاية ٨ من اليوم الرابع، حيث تقدر الأم فى نفسها أنه لو غادر جيرولامو المدينة، فلن يحب سلفسترا بعد ذلك"[٤٤]، وكذلك فى الحكاية رقم ٧ من اليوم السابع، حيث تفترض بياتريس افتراضاً هو: لو كان زوجى صاحب غيرة فسينهض من نومه ويرتحل"[٤٥]. وأحيانا ما يكون الأمر أكثر دقة ولطفا مما ظهر فى هذه الأمثلة. ففى هذه الأقصوصة الأخيرة نفسها تريد بياتريس أن تنام مع لودفيكو، فتخبر زوجها بأن لودفيكو يغازلها. وفى الحكاية ٣ من اليوم الثالث كذلك سيدة تريد أن تستثير حب فارس من الفرسان فتشتكى إلى صديق هذا الفارس من أن صاحبه لا هم له إلا مغازلتها"[٤٦].

هذه الصيغ الأربع: الوجوب، والتمنى، والشرط، والتنبؤ، يمكن أن تنهض فى علاقة تقابلية أخرى غير تقابل الإرادة وغياب الإرادة وهنا تضع صيغتى التمنى والشرط فى جانب وصيغتى الوجوب والتنبؤ فى الجانب المقابل. وأساس التقابل هو علاقة المتكلم نفسه بالجملة - بالمسند إليه فيها. ففى الحالة الأولى (التمنى والشرط)

المسند إليه هو نفسه مؤلف الكلام. أما في حالة صيغتي الوجوب والتنبؤ، فعلاقة الذات المتكلمة أو الناطقة إنما هي بشئ أجنبي عنها.

لقد قمنا حتى الآن بدراسة الجملة الروائية، لكن هناك على مستوى النظم وحدات أكبر من الجملة، وهي ما يطلق عليه المتوالية (sequence) وهي سلسلة من الجمل يرتبط بعضها ببعض لتكون قصة. والأكثر أن تتكون القصة من متوالية واحدة وقد تشتمل على متواليات كثيرة أو قد تكون جزءاً من متوالية واحدة لا غير. هناك إذاً مستويات مختلفة في تحليل القصة على مستوى النظم، وهي: المسند (الموتيف أو الوظيفة)، والجملة، ثم المتوالية، ثم النص. وإذا كان تودوروف قد تيسر له أن يستعين بالدراسات اللغوية على مستوى الجملة ويقارن تحليلاته بنتائجها، فإنه لم يجد أمامه نظرية لغوية على مستوى الخطاب[*] ليستخرج نتائجه في ضوئها، لكنه على أي حال يخرج من دراسته للديكاميرون بجملة من النتائج العامة فيما يتعلق ببنية الخطاب الروائي.

فالعلاقات بين الجمل تنقسم إلى ثلاثة أقسام: علاقة زمنية ناشئة من تتابع الأحداث في النص، وهذه هي أبسط العلاقات. وعلاقة منطقية أساسها السبب والنتيجة. فعلى حين ترى النصوص الأخرى غير الروائية تتميز بكونها تتحرك من العام إلى الخاص ومن الخاص إلى العام، نجد الرواية تبنى عادة على أفكار ضمنية[*] وعلى افتراضات تقتضيها الأحداث[*]. وأخيراً هناك العلاقة المكانية وهي قائمة على وجود تشابه مابين جملتين في إطار فكرة التوازي وما يتفرع عنه من تفرعات كثيرة. وهذا النوع من العلاقة يسود في الشعر، أما الرواية فتوزع فيها الأنماط الثلاثة من العلاقات بنسب مختلفة، كل نص بحسبه. وطبقاً لنمط العلاقة بين الجمل تتحدد الخصائص المختلفة للمتوالية، ولكنها في جميع الأحوال تكرار لكن

---

[*] - discourse.

[*] - implications.

[*] - presuppositions.

غير مكتمل للجملة الأولى، فضلاً عن أنها تستثير رد فعل عند القارئ أساسه الشعور بأنه أمام قصة مكتملة.

وهناك في إطار العلاقة المنطقية ثلاثة أنماط من الجمل: الأول النمط التخييري(*)، وهي جمل لا تجتمع معاً في متوالية واحدة، ولكن إذا وجدت إحداها نفت سائرها، أي أن العلاقة هنا قائمة على التخيير (إما - أو). والواحدة منها تستبعد الأخرى، فإما هذه أو تلك لكن لا تجتمعان معاً، على أنه لابد من وجود إحداهما فهي واجبة الظهور(*) في المتوالية.

والمثل الذي نضربه على ذلك من أقاصيص بو كاشيو قصة سيدة من جاسكوني وجه إليها أناس كثيرون سيئو الخلق ألفاظاً فاحشة خلال إقامتها في قبرص، وأرادت أن تشكو ذلك إلى ملك الجزيرة، فقيل لها إن جهودها ستذهب سدى، لأن الملك لا يأبه بأن توجه إليه هو نفسه الإهانات. لكنها بالرغم من ذلك تذهب لمقابلة الملك وتوجه إليه كثيراً من الهجوم والانتقادات المرة، فيتأثر الملك ويتخلى عن سلبيته. إذا قارنا هذه القصة بقصة بيرونيلا، لظهر لنا أن سلوك السيدة الذي يغير من شخصية الملك له - من وجهة نظر النظم في القصة - الوظيفة نفسها التي لسلوك بيرونيلا حين أخفت عشيقها، فكلاهما يهدف إلى إقامة توازن جديد إلا أن السلوك هنا هجوم لفظي مباشر، بينما تلجأ بيرونيلا إلى التمويه. فلدينا فعلان يظهران في جملتين بينهما علاقة تخيير، أي أن الجملتين معاً تشكلان استبدالاً(*)، والفعلان هما "يهاجم" و "يموه" ووجود أحدهما ينفي الآخر، لكن لابد من وجوده.

والنمط الثاني النمط الاختياري(*)، وهي جمل يجوز أن تظهر في القصة ويجوز ألا تظهر، فهي ليست واجبة الظهور ولا تعتمد عليها الحبكة في القصة.

(*) - alternative.

(*) - obligatory.

(*) - paradigm.

(*) - optional.

ومثال ذلك هذه الجملة الاختيارية التي نجدها في قصة بيرونيلا، وهي أن العاشقين يمارسان الجنس مرة أخرى من وراء ظهر الزوج. إننا بإطلاقنا على هذه الجملة الإخبارية أنها اختيارية إنما نقصد أنها ليست ضرورية لإدراكنا حبكة الأقصوصة بوصفها كلا مكتملا. لسنا ننكر أن الأقصوصة تحتاج إليها بكل تأكيد، فهي كما يقول تودوروف "ملح القصة"، لكن يجب أن نميز بين مفهوم الحبكة ومفهوم الحكاية. أي أنه إذا كانت القصة تحتاج إليها، فإن الحبكة ليست كذلك.

والنمط الثالث النمط الإجباري(*)، وهي الجمل التي يجب أن تظهر في الحكاية دائماً. وهذا تستظهره من خلال مقارنة القصة الخاصة بسيدة جاسكوني بالنصوص الأخرى التي تتألف منها مجموعة بوكاشيو. إننا نواجه في جميع أقاصيص هذه المجموعة بالرغبة في تغيير الأوضاع القائمة. وإذاً فالجملة التي تعبر عن رغبة السيدة في تغيير الوضع القائم هي من النمط الإجباري، بخلاف الجملتين اللتين تنطويان على أسباب هذه الرغبة: شتائم الصبية وتألم السيدة، فهما من النمط الاختياري.

هذه الأنماط الثلاثة لعلاقات الجمل داخل المتوالية القصصية لا يصلح منها لإقامة طوبولوجيا الحكايات غير النمط الأول الذي أطلقنا عليه لفظ التخييري أو الاستبدالي. ومن جهة أخرى فإن الطوبولوجيا يمكن أن تنهض على أسس أخرى تتصل بنظم(*) القصة. لدينا مثلا القصة التي تتكون - كما قلنا من قبل - من الانتقال من توازن إلى آخر. وهذا هو المسار الكامل لها. لكن يمكن أن يكون لدينا قصة تقوم على جزء من هذا المسار فقط، فلا تصف إلا الانتقال من توازن إلى انعدام توازن، أو العكس، أي الانتقال من انعدام توازن إلى توازن.

وهذان هما النمطان من القصة اللذان تبينهما تودوروف من دراسته لقصص الديكاميرون. أما النمط الأول، فهو الذي كانت قصة بيرونيلا مثالاً عليه، حيث نرى

(*) - obligatory.

(*) - syntax.

المسار الذى انتهجته القصة هو: توازن ـ انعدام توازن ـ توازن، وأطلق عليه نمط (تفادى العقوبة). ويميزه أن حالة انعدام التوازن قد تمخضت عن تجاوز القانون ـ عن سلوك يُستحق عليه العقاب. وأما النمط الثانى، فتصوره قصة سيدة جاسكونى وملك قبرص، وفيها نجد الجزء الثانى فقط من الحكاية هو الذى له وجود. فهى تبدأ من حالة انعدام توازن (ملك ضعيف)، حتى تصل إلى التوازن النهائى. وهذا النمط أطلق عليه تودوروف نمط "التحول"، ويميزه كذلك أننا نجد أن ما يسبب انعدام التوازن صفات الشخصية نفسها (نعت)، وليس سلوكا بعينه، كما فى النمط الأول. هما نمطان إذاً من المتواليات. النمط الأول النمط العقابى(*)، وهى تلك الأقاصيص التى شاغلها الأكبر مسألة القوانين والخروج عليها وما ينتج عن ذلك من عقاب واجب على مخالفيها. والنمط الوصفى(*)، وهى تلك الأقاصيص التى شاغلها الأساسى تصوير الشخصيات(٢٠).

وأحد الأبعاد التى يمكن أن تتأسس عليها طوبولوجيا النصوص، بخلاف ما تقدم، ما طرحه تودوروف من فكرة التحويل(*)، وهى من الاستراتيجيات التى يراها تعين بصفة جوهرية على فهم طبيعة القصة نفسها. واستعمال تودوروف للمصطلح يختلف عن استعمال أصحاب النظرية اللغوية له. والكلمة موجودة فى استعمالات ليفى ستروس وجريماس. وهى تظهر كذلك عند بروب، لكنها ترتبط عنده بالمستوى السيمانطيقى، وليس مستوى النظم، كما هى عند تودوروف.

وفكرة التحويل تشرح العلاقة بين جملتين إخباريتين (قضيتين)(*) تشتركان فى مسند واحد، فأى جملتين لا يكون بينهما علاقة تحويل إلا إذا كان هناك مسند (وهو الخبر) يبقى هو هو فى كليهما. لنفترض مثلاً أننا بإزاء دراسة رواية اللص

(*) - retributive .

(*) - attributive .

(*) - transformation .

(*) - propositions .

والكلاب لنجيب محفوظ، وأننا نواجه بمثل هاتين الجملتين : ١ ـ سعيد مهران يخطط لأن يقتل رءوف علوان ٢ـ سعيد مهران يظن أنه قتل رءوف علوان، إن بين هاتين الجملتين تحويلا، وذلك لاشتراكهما فى مسند واحد هو "يقتل رءوف علوان"، وهذا المسند قد توسط بينه وبين المسند إليه فعل "يخطط"، "يظن"، ونحن هنا بالطبع لا نساير التحليل النحوى المعروف في اللغة العربية. فالمسند هنا هو المسند الروائي، والنحو الذى نلجأ إليه هنا هو "نحو" الرواية. إن المسند المشترك في الجملتين السابقتين يمكن اعتباره في حالة محايدة بيضاء على حد تعبير تودوروف؛ فهو المسند الأصلى الذى يمكن أن يأخذ أشكالاً متعددة هي الأشكال التحويلية المختلفة التي سيأتي شرحها. فأما إذا واجهتنا مثلاً هاتان الجملتان: ١ـ سعيد مهران يخطط لأن يقتل رؤوف علوان ٢ـ سعيد مهران يكره رؤوف علوان، فليس بين الجملتين تحويل؛ وذلك لاختلاف المسند في الجملتين "يقتل، يكره".

ثم إنه ينبغي أن ننبه إلى أن بين الجملتين اللتين جعلناهما مثالاً على التحويل، وهما: سعيد مهران يخطط لأن يقتل رءوف علوان، سعيد مهران يظن أنه قتل رءوف علوان، اختلافاً أساسياً، وهو أن الجملة الأولى تحتوى على مسند واحد "يقتل"، بينما تحتوى الثانية على مسندين اثنين: "يقتل، يظن". وحتى لا تؤدي تصوراتنا النحوية التي تعودنا عليها في اللغة العربية إلى موقف من الحيرة والالتباس علينا أن نزيل غموض هذه المسألة بمزيد من البيان.

إننا لا نعد الفعل "يخطط" في الجملة الأولى مسنداً بل نعده "معاملاً" operator للمسند أو الخبر، بينما نعد الفعل "يظن" مسنداً ولا نعده معاملاً، ذلك أنه يمكن أن يتغير المسند إليه في الجملة الثانية، فنقول مثلاً، السائق يظن أن سعيد مهران قتل رءوف علوان، بينما لا يمكننا أن نغيره في الجملة الأولى، فإذا قلنا مثلاً: السائق يخطط لأن يقتل رؤوف علوان، سعيد مهران يخطط لأن يقتل رءوف علوان، فليس بين الجملتين تحويل.

إن المسند يمكن أن يدخل عليه أفعال مصاحبة مثل يخطط، يجب عليه، يتوق إلى الخ، وكلها تعدل من وضع الخبر، ولذلك فهي على علاقات تحويلية مخلقة به. والخبر الأصلي كما قلنا من قبل تعبير عن حدث في حالة محايدة، ولذلك فمعامله صفر zero - operator كما يقول تودوروف أي لا يحتوي على معامل من أي نوع. وهذا النوع من التحويلات هو الذي يسمى بالتحويلات البسيطة، وهي التي تكون بين هاتين الجملتين مثلاً: سعيد مهران يقتل رءوف علوان، سعيد مهران يخطط لقتل رءوف علوان. أما التحويلات المركبة فهي التي تحتوي جملها على مستنين اثنين.

أما أنماط التحويلات البسيطة فهي ستة. ونمثل لها بهذه الأمثلة من تودوروف:

١- س يجب (يجوز - يحظر عليه) أن يرتكب جرما ٢- س يخطط (يحاول - يفكر في - يعقد النية) لأن يرتكب جرما ٣- س ينجح في أن يرتكب جرما ٤- س يتوق لارتكاب جرم ٥- س يشرع في ارتكاب جرم ٦- س لا يرتكب جرما.

أما النمط الأول فيسمى بتحويلات الصيغة(*) وتستعمل فيه أفعال مثل يجب، يجوز، يحرم وغيرهما من ألفاظ تعبر عن حالات الفعل من جهة احتمال حدوثه أو ضرورة ذلك أو استحالته. وأما النمط الثاني فيسمى بتحويلات النية(**)، وأفعاله هي: يحاول، ينتوي إلخ. والنمط الثالث تحويلات الإنجاز(***). والفرق بين هذا النمط وسابقه، أن الآخر يعبر عن كون الحدث في حالة التهيؤ، وهي سابقة لوقوعه، أما هذا النمط فيعبر عن وقوع الحدث بالفعل وتمام إنجازه. وهذا النمط تستعمل فيه أفعال مثل "يتمكن من أن" وما أشبه ذلك. وفي اللغة العربية تستعمل "قد" للتعبير عن إنجاز الفعل وتحققه.

(*) - transformations of mood .

(**) - transformations of intention .

(***) - transformations of result .

وجدير بالذكر أن النمط الثاني من التحويلات والنمط الثالث منها، بالإضافة إلى النمط الأصلي الذي نعتبره في حالة محايدة تكون ما سماه بريموند بالثالوث، وهو لا يعتبرها تحويلات وإنما ينظر إليها على أنها أحداث يستقل كل منها عن سواه ويرتبط بعضها ببعض ارتباطا سببيا. ومعلوم أن النمط الثاني يتقدم النمط الأصلي ويتأخر النمط الثالث عنه، وذلك من وجهة العلاقات الزمنية.

وأما النمط الرابع فيسمى بتحويلات الكيفية[*]، وألفاظه هي يستميت، ويتحرق وغير ذلك. وفي اللغة الإنجليزية يستعمل هنا ما يسمى بالظرف بصفة أساسية. والنمط الخامس تحويلات الأوجه[**]، ويعبر عن ذلك بأفعال مثل يشرع في / يقوم بـ / ينتهي من، وهي الأفعال المعبرة عن ثلاث حالات للحدث: البداية والنهاية والانخراط في الحدث. والنمط السادس من التحويلات البسيطة يسمى بتحويلات الحالة[***]. وتودوروف هنا يستعمل المصطلح حالة status بالمعنى الذي استعمله ورف whorf، وهو يشير به إلى إحلال الصيغة السلبية، أي صيغة النفي محل صيغة الإيجاب أو الإثبات. وتستعمل مع هذا النمط حروف النفي، أو قد تستعمل الألفاظ الدالة على التضاد. وهذا النمط من التحويلات أشار إليه بروب من قبل باختصار شديد. وأشار ليفي ـ ستروس إلى أنه يمكننا أن ننظر إلى الفعل "يخرق القانون" ـ راجع هنا ما ذكره بروب من أمر الوظائف الإحدى والثلاثين ـ على أنه مقلوب للفعل "يحظر"، وهذا الأخير على أنه التحويل السلبي للفعل "يأمر". وقد تبعه على ذلك جريماس الذي اعتمد على النموذج المنطقي الذي بينه بروندال وبلانشيه"[٦١].

أما التحويلات المركبة فهي مكونة كذلك من ستة أنماط وهذه أمثلتها:

١ـ س أو ص يتظاهر بأن س يقوم بارتكاب جرم ٢ـ س أو ص يعرف أن س ارتكب جرما ٣ـ س أو ص يبين أن س ارتكب جرما ٤ـ س أو ص يتنبأ بأن

---

[*] ـ transformations of manner .

[**] ـ transformations of aspect وأقترح ترجمتها تحويلات المرحلة.

[***] ـ transformations of status .

س سيرتكب جرماً، ٥ـ س أو ص يظن أن س ارتكب جرمـاً ٦ـ س يشعر بالمتعة وهو يرتكب جرماً، أو ص يستهجن أن يقوم س بارتكاب جرم.

تلك هي الأنماط الستة للتحويلات المركبة. أما النمط الأول فيسمى بتحويلات المظهر[*] والمظهر ـ كما نعلم ـ بخلاف المخبر أو الحقيقة. فهـذا النمـط مـن التحويلات أساسه استبدال مسند بآخر ليس هو المسند الأول لكن يظهر كأنـه هـو، بينما الأمر على خلاف ذلك في الحقيقة. وتشتمل هنا ألفاظ مثل: يدعي، يزعم، وغيرهما من أفعال قائمة على أساس التفرقة بين المظهر والحقيقة.

وأما النمط الثاني فتحويلات المعرفة[*]، وهي تدل على اكتساب وعي بالحدث. والألفاظ هنا هي: يعرف، يلاحظ، يحدس، يعلم / يجهل إلخ. وهي تشرح الأحوال المختلفة للمعرفة. ولا يمتنع في هذا النمط أن يكون المسند إليه للفعلين كليهما واحداً، وإن جرت العادة على أن يكون مختلفاً، فهذا حادث في القصص التي تدور حول فقدان الذاكرة أو الأحداث التي تؤديها الشخصية وهي على غير وعي بها إلخ.

والنمط الثالث تحويلات الوصف[*]، وهو والنمط الثاني على علاقة تكميلية كل منهما بالآخر. وألفاظه هي: يحكي، يقص، يقول، يعلن، يشرح، يذيع... إلخ.

والنمط الرابع تحويلات التقدير[*] وألفاظه هي: يتوقع، يتوجس، يشك... إلخ. وينبغي أن نلاحظ أن المسند الأصلي هنا يقع في المستقبل على خلاف التحويلات الأخرى جميعاً، فهي تقع في الماضي أو الحاضر. وتحويلات التقدير وكذلك

---

[*] - appearance.

[*] - knowledge.

[*] - description.

[*] - واشتقاق الكلمة من قدر كذا أي قدر أن يكون الأمر على هذا النحو أو ذاك. والكلمة الانجليزية المستعملة هي: supposition.

تحويلات النية ومثلهما تحويلات الصيغة وكذلك تحويلات المظهر تنطوى جميعا على أن الحدث لم يقع.

والنمط الخامس تحويلات النسبة إلى ذات[**]، وهى تحويلات تشير إلى موقف المسند إليه فى الجملة. وألفاظه هى: يعتقد، يظن، يتوهم، يحسب إلخ. وهذه التحويلات فى حقيقتها ليست تعديلا للجملة الأصلية المحايدة، وإنما تعكسها على إنسان على أنها ملاحظة يلاحظها. فربما لم يقع الحدث الأصلى فى الحقيقة، لكن ذلك لا يمنع أن يعتقد معتقد أنه وقع فعلا. نحن هنا فى دائرة قضية "الراوى" وقضية "وجهة النظر". فالجملة "س ارتكب جرما ـ أو جريمة" لا تقدم من وجهة نظر شخص بعينه، بل من وجهة نظر الروای العالم بكل شئ[*]، لكن الجملة: "ص يظن أن س ارتكب جريمة" تدل على ما تركه نفس الحدث على شخص ما من الطباع.

والنمط السادس تحويلات الموقف[*]، وهو يشير إلى الحالة التى يستثيرها الحدث الرئيسى فى المسند إليه خلال حدوثه. وهو يختلف عن نمط تحويلات الكيفية[**] فى أن الأول تتعلق المعلومة الإضافية فيه بالمسند إليه بينما تتعلق بالمسند فى الحالة الثانية. فنحن فى تحويلات الموقف بإزاء مسند جديد ولسنا بإزاء معامل يعدل وضع المسند. والألفاظ المستعملة فى هذا النمط هى يبتهج، يسر، يستاء... إلخ.

وتحويلات الموقف شأنها شأن تحويلات المعرفة وتحويلات النسبة إلى ذات، نصادفها كثيراً فيما يسمى بالرواية السيكولوجية.

(**) - subjectivation.

(*) - omniscient.

(*) - attitude.

(**) - manner.

وينبغي أن نكون على بينة من أنه قد نصادف لفظاً واحداً يتضمن الإشارة إلى أكثر من نمط واحد من التحويل، مثل يستنكر أو يشجب، ومثل يهنئ... إلخ. فهذان اللفظان يدلان على أحداث تنطوي على نوعين من التحويلات، هي تحويلات الموقف وتحويلات الوصف.

وقد استطاع تودوروف في ضوء هذه الأنماط من التحويلات التي اهتدى إليها أن يعيد النظر في تصنيفة الوظائف المشهورة عند بروب، وأن يدخل عليها تعديلات هامة ونافعة. فتراه يصور من خلال قراءة جزء من تحليل بروب للحكاية الروسية إمكانية أن ندخل تحسيناً على طبولوجيا المسند"[٢٢]. وهو يلخص جملة من الوظائف التي تتصدر قائمة بروب على النحو الآتي: ١ـ أحد أفراد العائلة نازح عن الوطن ٢ـ يُحذَّر البطل من فعل شئ ما ٣ـ لا يتم الانصياع للنهي أو التحذير ٤ـ المعتدي يبحث عن طريقة للحصول على معلومات ٥ـ المعتدى يحصل من ضحيته على مايريد من معلومات. ٦ـ المعتدي يبحث عن طريقة لخداع ضحيته ليتسنى له الإيقاع به أو وضع اليد على بضائعه. ٧ـ يقع الضحية في الشرك ومن ثم يقوم طواعية بمساعدة العدو ٨ـ المعتدى يؤذي أحد أفراد الأسرة أو يتسبب في ضرر ما ٩ـ يُعلن عن الأذى أو الضرر، ويجد البطل نفسه أمام طلب أو أمر أو قد يطرد أو يسمح له بالرحيل ١٠ـ يستجيب البطل أو يقرر أن يستجيب ١١ـ البطل يترك المنزل... إلخ.

لقد قرر بروب من قبل أن كل واحدة من هذه الوظائف لا يمكن أن تتفرع إلى أكثر من وظيفة، كما لا يمكن إدماجها في وظيفة سواها. ولقد تحدى تودوروف هذا القول بأن عرض قائمة بروب على تصنيفته هو التي انتهى إليها في تحليل

الأنماط التحويلية، فوجد أن المسندات الموجودة في قائمة بروب غالبا ما تشترك فيما بينها في أشياء أو تكون حينئذ في علاقة تضاد. وهكذا اتجه إلى بروب السهم الذي وجهه من قبل إلى غيره، أعني إلى A. Veselovsky من أنه فشل في أن يمضي بالتحليل أبعد مما انتهى إليه.

والحق أن تودروف مسبوق في هذه الملاحظة بغيره، سبقه إليها كلود ـ ليفي ستروس الذي ذهب إلى أن وظائف مختلفة مما أثبته بروب يمكن أن تكون تحويلا لوظيفة واحدة. ولقد سار تودوروف على هدى هذه الملاحظة، وإن كان معنى التحويل عنده مختلفا إلى حد ما عن معناه عند ستروس.

على أن تودوروف تحدى مقررة بروب من طرفيها، فهو أولاً يذهب إلى أن الوظيفة الثانية عند بروب تنطوي على حدثين اثنين لا حدث واحد، كما هو الشأن في الوظيفة الأولى التي تنطوي على حدث بسيط وقع بالفعل. وهذان الحدثان هما الحدث الكلامي وهو الحدث المباشر ـ حدث الإخبار نفسه المتمثل في النهي. والثاني الحدث المنهي عن إتيانه وهو حدث يحتمل الوقوع. وهو ثانياً يقارن الوظيفة ٤ بالوظيفة ٥ فيجد أنه يمكن أن يكون بينهما علاقة تحويل. فالقاسم المشترك بين الجملتين هو الحدث الذي يتمثل في الحصول على معلومات، لكنه في الحالة الأولى يوصف بأنه نية، وفي الحالة الثانية يوصف بأنه قد تحقق. (راجع تحويلات النية وتحويلات الإنجاز، وهي التحويلات رقم ٢، ٣، من التحويلات البسيطة). ومثل هذا يقال فيما بين الوظيفتين ٦، ٧ من علاقة. لكن الوضع هنا أكثر

تعقيداً منه هنالك، لأنه في اللحظة التي ينتقل فيها الحدث من النية إلى الإنجاز يحدث انتقال في نفس اللحظة من وجهة نظر المعتدى إلى وجهة نظر الضحية، فالحدث الواحد يقدم من وجهتي نظر مختلفتين: المعتدى يخدع، الضحية تقع في الشرك. إن الحدث هنا يبقى واحداً في الحالتين بالرغم من تقديمه من وجهتي نظر مختلفتين.

ثم لنمضي في استدراكات تودوروف على بروب، فنجده يضاهي الوظيفة الأولى بالوظيفة الثالثة ليظهر بينهما فرق آخر، هو الفرق بين ما هو استاتيكي وما هو ديناميكي، إذا استعملنا اصطلاحات توماشيفسكي. فكون أحد أفراد الأسرة، وهو الأب أو الأم بعيدا عن الوطن، هذه حقيقة تختلف في طبيعتها عن كون أحد الأبناء يقوم بإتيان الفعل المنهى عنه. الأولى تصف حالة (تبقى لمدة زمنية غير معلومة) والأخرى تصف حدثاً زمنيا يقع في الحين. الأولى إذاً موتيف استاتيكي، والثانية موتيف ديناميكي. والأولى تؤسس الموقف والثانية تعدل منه.

ثم إن الوظيفة ٩ لا تنطوي على حدث جديد، ولكن على حقيقة هي أن البطل يصبح على علم بالحدث. والوظيفة ٤ لها وضع مشابه، فالمعتدى يبحث عن معلومات، لكن كونه يتم إعلامه يقتضي وجود حدث آخر (أو صفة أخرى) وهو الحدث الذي يتم إعلامه به.

والوظيفتان ١٠، ١١ بينهما علاقة تحويل (كالعلاقة بين تحويلات النية وتحويلات الإنجاز). فالبطل يقرر ترك المنزل / الوطن قبل أن يتركه بالفعل. وأحد هذين يقتضي الآخر؛ فالحدث في الحالة الأولى ـ وهو ترك الوطن ـ رغبة أو ضرورة أو نية، وفي الحالة الثانية يقع هذا الحدث بالفعل.

ومن الذين انتقدوا تصنيفه بروب كذلك كلود بريموند الذى أصر على مقولة أخرى أهملها بروب، وأعتقد أن هذا الانتقاد سيتوجه كذلك إلى تودوروف، وهو أنه يجب ألا نخلط بين حدثين اثنين مختلفين وبين حدث واحد يقدم من منظورين اثنين. فالمنظورية(♥) واحدة من أهم الخصائص الروائية ولا يمكن أن ترد إلى وحدات أصغر منها. وإن الانتقال من وجهة نظر إحدى الشخصيات في الرواية إلى وجهة نظر سواها لهو من الأمور الحاسمة، وهو ينطوى على التخلى ـ على مستوى التحليل ـ عن فكرة "البطل" وفكرة "الشرير" إلى آخره ـ عن اعتبارهما فكرتين تتعلقان بالشخصية إلى الأبد. فكل شخص في الرواية بطل نفسه أو هو كذلك عند نفسه. وشركاؤه يظهرون من خلال وجهة نظره هو على أنهم حلفاء أو خصوم... إلخ. وهى الصفات التى تنقلب رأساً على عقب حين ننتقل من وجهة نظر إلى أخرى.

وتودوروف لا يوافق بروب فى رفضه أى تحليل استبدالى(♦) للقصة، وهو يشارك في هذا جريماس الذى يرى أن "التفسير الاستبدالى هو بعينه الشرط اللازم للوقوف على مغزى القصة فى مجموعها". لكن تودوروف كذلك لا يوافق جريماس ومن قبله ليفى ستروس اللذين حصرا تفسيهما داخل البعد الاستبدالى، ويريد أن يزواج بين الاتجاهين رافضا الاختيار بينهما، ويرى أنه لاخير فى أن نحرم تحليل القصة من فائدة مزدوجة يمكن الحصول عليها من كل من دراسات بروب التتابعية(♣) وتحليلات ليفى ستروس الاستبدالية"[53].

(♥) – perspectivism.

(♦) – paradigmatic.

(♣) – syntagmatic أو التجاورية.

نأتي بعد ذلك إلى السؤال: ثم كانت فكرة التحويل التي طرحها تودوروف مما يعين بصفة جوهرية على فهم طبيعة القصة. والجواب عند تودوروف أن القصة تقوم على التوتر بين عنصرين اثنين: الاختلاف والتشابه، واستغراق القصة فى أحد هذين العنصرين دون الآخر يحيلها إلى لون من الخطاب لا يصدق عليه اسم القصة فلو افترضنا أن المسند يمضى فى القصة كلها بغير تغيير، لوجدنا أنفسنا فى إطار من الببغاوية المتحجرة تجعلنا خارج حدود القصة. كذلك لو لم تشبه المسندات بعضها بعضا لكنا أمام نوع من الكتابة الوثائقية يعتمد كلية على عنصر الاختلاف؛ فالعلاقة السطحية التى تقوم بين جملة من حقائق تساق على نحو متتابع لا تنهض عنها قصة؛ إذ لابد أن توضع فى نظام يقيم بينها آخر الأمر عناصر مشتركة. ثم إن التحويل بعد ذلك كله ما هو إلا جُمَّاعٌ من الاختلاف والتشابه، فهو يربط حقيقتين مختلفتين معاً من دون أن يصيرا شيئاً واحداً"[2].

أما عن الإجراءات التى علينا أن نتبعها فى تحليل النص فتتمثل فى مسألتين: أن نقوم أولاً بتصنيفه إلى الأنماط التحويلية المختلفة التي يشتمل عليها، ثم من بعد ذلك نحاول معرفة النمط الذى يسود النص ويهيمن عليه وله السيطرة حينئذ. وهذا ما حاول تودوروف أن يقوم به فى تحليل بعض النصوص، ومنها "البحث عن الكأس المقدسة[*]". وهو عمل أدبى مجهول المؤلف يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى. وقد حاول تودوروف فى هذا التحليل أن يضع يده على حقائق النص من خلال نمطين من أنماط التحويل؛ فكل حادثة وقعت بالفعل فى النص أخبر بها قبل وقوعها، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإنها بمجرد وقوعها كانت تخضع لتفسير جديد مبنى على شفرة رمزية بعينها.

والنظر فى هذا التحليل النقدى البارع الذى قام به تودوروف يظهرنا على طريقته في توظيف المقولات النظرية في فهم النصوص وتوجيهها، من غير تخبط

---

[*] – الكأس المقدسة أصلاً هي التي شرب بها المسيح في العشاء المقدس ثم صار المسيحيون يجدون في البحث عنها حتى صارت رمزاً لكل ما يبحث عنه بدأب.

فى الرطانات الاصطلاحية أو حشو النقد بالمعادلات والتقعرات النظرية التى يلجأ إليها من لايحسن فهم العمل الأدبى ولا يجتهد فى البحث عن الحقائق التى تكمن وراء النصوص إلا تمويها وتشويها. بل نحن نشعر فى تحليلاته للأعمال الأدبية بخلوها من أى رطانة، ولا يكاد قارئه ينتبه إلى الاستراتيجيات التى يلجأ إليها فى التحليل ما لم يكن على إلمام بالجوانب النظرية للتحليل. لقد أخفى تودوروف هذا الجهاز التوصيفى التنظيرى الضخم الذى يتحرك به عقله وهو يتعامل مع النصوص.

فى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن نسميه بقصة مزدوجة لاحتوائها على نوعين من القصة تحددهما فئتان مختلفتان من الشخصيات ونمطان من الوقائع لهما طبيعتان متخالفتان. أما الفئتان من الشخصيات فهما فئة تقع لها الأحداث أو تقوم بها وهى فئة الفرسان، وفئة أخرى تقوم بتفسير هذه الأحداث هى فئة الحكماء والقديسين والرهبان، فئة تصدر عنها الأفعال وفئة لديها علم ما هو مخبوء من معنى هذه الأفعال، فهنا نرى تقابلا بين الفعل والمعرفة، الفعل للفرسان والمعرفة للرهبان. الفارس يعلم أن للمغامرات التى تقع له معنى آخر، لكنه لا يستطيع أن يصل إليه بنفسه، فهو عاجز عن المعرفة. وأما صاحب المعرفة من الكهان والحكماء فعاجز عن الفعل ولا وجود له فى الأحداث، إنما وجوده فى الجزء من القصة الخاص بالتفسير فحسب.

إن البطل فى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" لايكاد يخوض تجربة أو مغامرة مما يقع له حتى يلقى حكيما أو راهبا يقول له إن ذلك لم يكن الشأن فيه أمر مغامرة وقعت وانتهت عند هذا، إنما ذلك لغة لها معناها، وهو علامة [*] لها دلالة على شئ آخر. يرى جالاهاد Galahad مثلاً جملة من العجائب لا يقدر على فهمها إلا حين يلقى أحد الحكماء فيخبره هذا بمعنى الأشياء الثلاثة التى اتفقت له والتى رُكبت من ثلاث محن رهيبة كما يقول الحكيم: الحجر الذى ثقل عليه أن يرفعه، وجثة الفارس التى كان لابد من إلقائها بعيدا، والصوت الذى سمعه فطر

(*) - sign.

مغشيا عليه. ويعلن جالاهاد أمام الحكيم أنه لم يدر بخلده أن لها كل هذا المعنى الذى أخبره به.

وفى حكاية جاوين Gawain يقول الحكيم: إن لها لمعنى تلك العادة التى دبرها الإخوة السبعة لحبس الفتيات، فيقول له: فاشرح ذلك لى حتى أقصه عند ما أعود. ومثل هذا فيما حدث لأحد فرسان القصة وهو لنسيلوت Lancelot الذى استحوذت عليه الرغبة فى معرفة معنى الكلمات الثلاثة التى جاءه بها الصوت الذى اخترق سمعه وهو فى الدير، حين نودى: ياحجر يا سهم يا شجرة التين.

أما نمطا الوقائع فى القصة فلا حاجة بنا إلى بيان أنهما حينئذ الوقائع المتصلة بالمغامرات التى تقع للفرسان، ثم وقائع التفسير الملحقة بها. فهى إذاً قصة تصفها عن المغامرات ونصفها الباقى عن وصف هذا المغامرات. نحن هنا بإزاء النص وما وراء النص(*) معاً.

وإذا رجعنا إلى أدب هذه الفترة، وجدنا أنه كان شائعاً حينئذ تفسير أحداث تقع فى العالم الأرضى على أنها رموز لغايات سماوية، لكن الفرق أنه على حين تجمع قصة "البحث عن الكأس المقدسة" بين النص وما وراء النص معاً، بين الأحداث وتفسيرها، نجد النصوص الأخرى تحذف الجزء الثانى من الحكايات الخاص بالتفسير لتعويلها على معرفة السامعين به، أى أنها كانت تفصل فصلاً كلياً بين الدال والمدلول على خلاف قصة الكأس.

كان من المعتاد مثلاً فى العصور الوسطى تفسير حكايات العهد القديم على أنها ترمز لحكايات العهد الجديد. فموت هابيل — حين لم يكن على وجه الأرض غير ثلاثة رجال — كان إخباراً بموت صاحب الصليب. كان هابيل رمزاً على النصر، على حين كان قابيل يمثل يهوذا Judas الذى خان المسيح. حتى عندما قام

(*) - metatext .

قابيل بإلقاء التحية إلى أخيه قبل قتله، كذلك كان على يهوذا أن يقوم بتحية السيد المسيح قبل أن يخونه إلى الموت.

وإذا نظرنا إلى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" وإلى التفسيرات المختلفة التي تنطوي عليها، استطعنا أن نتبين ثلاث سلاسل من الوقائع. فالتفسيرات وحدها تشير إلى سلسلتين منها: الأولى تتصل بيوسف أريماثيا Arimathea، وهي مدينة فلسطين القديمة، وابنه يوسف والملك موردرين Mordrain والملك ميهاني Méhaignié. وهذه هي السلسلة من الأحداث التي جرت العادة على أن تكون سلسلة مغامرات الفرسان في قصة البحث عن الكأس أو ما يقع في أحلامهم رمزاً إليها. وهذه السلسلة من الأحداث ليست في حد ذاتها إلا صيغة جديدة من سلسة أخرى من الأحداث تتصل بحياة المسيح هذه المرة. وفي حكاية الموائد الثلاثة التي تحكيها عمة برسيفال Perceval ـ أحد أبطال قصة الكأس ــ له تظهر العلاقة بين السلاسل الثلاثة بوضوح: "كان هناك منذ مجيء المسيح ثلاث موائد رئيسية في العالم. الأولى مائدته التي أكل عليها الحواريون مراراً.. وبعد هذه المائدة كانت هناك مائدة أخرى على هيئة الأولى وكانت إحياء لذكراها، وتلك كانت المائدة التي اختصت بها الكأس المقدسة التي حدثت عليها المعجزة الكبرى في هذا البلد على عهد يوسف أريماثيا، وذلك في بداية عصر المسيحية على الأرض.. ثم كانت المائدة المستديرة بعد هذه..".

وكل حادثة في السلسلة الأخيرة من الوقائع، وأعني بها تلك الواقعة في قصة البحث عن الكأس، تنهض بوصفها علامة على وقائع السلسلة التي تسبقها ولذلك يظهر رسول السماء لجالاهاد خلال المحنة الأولى أو الامتحان الأول الذي تقع فيه حادثة الدرع يظهر عقب انتهاء المغامرة ليقول له: "اسمع مني يا جالاهاد. لقد حدث بعد اثنين وأربعين عاما من المسيح أن ترك يوسف أريماثيا أورشليم مع جماعة من أفراد أسرته، وشقوا طريقهم.. إلخ" ويقول الحكيم لجالاهاد أيضا "إن مجيئك لابد أنه يشبه مجيء المسيح فمثلما أخبر الأنبياء بقدوم المسيح وتخليصه البشرية من الجحيم،

وذلك قبل قدومه بزمن طويل، كذلك أخبر الرهبان والقديسون بقدومك قبل ما يزيد على عشرين عاماً".

بل قد تظهر بعض وقائع سلسلة الكأس بوصفها علامة على وقائع في السلسلة نفسها وليس التي تسبقها. وهذا ظاهر في حكاية جاوين الذي رأى مناما عجيبا فيه قطيع من الثيران، قال له الحكيم: "إن هذا القطيع يعني البحث عن الكأس. وقول الثيران في الحلم: لنبحث عن مرعى آخر خير من هذا، فيه إشارة إلى فرسان المائدة المستديرة الذين كانوا على عهد بنتكوست Pentecost وإلى قولهم: لنبحث عن الكأس المقدسة". إن حكاية فرسان المائدة المستديرة هذه نراها في الصفحات الأولى من "البحث عن الكأس المقدسة" نفسها، وليس في بعض حكايات الماضي. وهذا يدل على أنه لافرق بين الحكايات بوصفها دالا والحكايات بوصفها مدلولا حيث يمكن أن يحل بعضها محل بعض. إنما الحكاية هي دائماً دال فهي تنهض بوصفها علامة على حكاية أخرى.

وأبعد من هذا، نرى المعقول نفسه محسوساً والمدلول دالا ولا نجد الدال من نفس طبيعة المدلول. وهذا ظاهر في قصة بورس Bors الذي يخوض معركة ضارية ضد فارس آخر كيلا تتجرد سيدة القصر التي استضافته من أملاكها، وتسيل دماؤه وتتقطع درعه لكنه يفوز بالمعركة آخر الأمر. ويشرح له الحكيم معنى المغامرة بأن المرأة التي استضافته لم تكن امرأة ولا الفارس الذي حاربه فارساً. إنما السيدة هي الكنيسة المقدسة إرث السيد المسيح. وأختها التي أرادت أن تجردها من أملاكها هي العدو أي الشيطان، فلم يكن هذا العراك إذاً دنيويا أو ماديا لكن رمزياً، فها هنا فكرتان تصطرعان.

لكننا إذا نظرنا إلى ما ينطوي عليه هذا القول لظهر أنه يناقض قوانين المنطق الإنساني التي تمنع أن يكون الشئ هو نفسه وغيره في وقت واحد، فكيف يكون هذا العراك الذي سالت فيه الدماء وتمزقت الدروع ماديا وغير مادي في

وقت واحد. لا يسمح قانون الوسط المرفوع في المنطق بذلك، لكن القصة تقول غير ما يقول المنطق وديناميكية الحكاية تعتمد على دمج الأمرين معاً.

ولقد يعين ذلك على فهم معنى الكأس وطبيعة البحث عنها: البحث عن الكأس هو بحث عن الشفرة، والعثور عليها هو الوصول إلى فك اللغة العلوية. فجالاهاد وبرسيفال وبورس ينجحون في تفسير العلامات التي تلقيها إليهم السماء. أما لنسيلوت، وهو الواقع في الخطيئة فلا ينجح: يرى على عتبة القصر ـ حيث مظلة التفكر في التجلي المقدس ـ أسدين، فلا يفهم المغزى، بل لا يرى فيهما غير الخطر فيبادر إلى سيفه. وتلك هي الشفرة الدنيوية لا السماوية: رأى في الحال يداً نارية تمتد فتضربه على ذراعه بشدة وتلقي بالسيف بعيداً. ويتحدث إليه الصوت: "أيها الرجل الضعيف الإيمان، أتثق بسيفك أكثر مما تثق بخالقك؟!" ولذلك لا يطلع لنسيلوت إلا على بصيص من سر الكأس؛ ذلك أن الجهل بالشفرة معناه الحرمان إلى الأبد من الكأس.

وإذا نظرنا في الوقائع الخاصة بالمحن أو الامتحانات التي يبتلى بها الفرسان، وجدنا أن لها نظائرها في الحكايات الشعبية القديمة، فالبطل تصادفه عقبات ينبغي عليه أن يتجاوزها حتى يتم له النجاح. إننا نستطيع أن نصوغ هذه المحن في المعادلة الشرطية الآتية: "إذا فعل س كذا أو كذا، فسوف يحدث له كذا وكذا". وفي قصة الكأس نجد هذه الامتحانات بأنواعها: الإيجابي المتمثل في انتزاع جالاهاد السيف من الحجر، والسلبي المتمثل في نجاح برسيفال في مقاومة الفتنة التي نصبها له الشيطان حين تمثل له في هيئة فتاة حسناء، والناجحة (وهي الخاصة بجالاهاد أساساً) والفاشلة (حالة لنسيلوت). لكن لو قارنا ـ وهذا هو الأهم ـ ما تعرض له برسيفال وبورس من جهة، بما تعرض له جالاهاد من جهة أخرى، لوجدنا فرقاً جوهرياً. ففي حالة جالاهاد نحن نعرف يقيناً قبل خوضه في أية تجربة أنه سيجتازها، باعتبار أنه الفارس الصالح الذي لا يقهر، الفارس الذي من شأنه أن يستمر في رحلة البحث عن الكأس، وهو تجسيد المسيح وصورته. ولا يخطر ببال

أن يفشل. أما الصيغة الشرطية فلا محل لها هنا ولا يؤبه بها ولا تحترم، فجالاهاد ينجح لأنه مختار، وليس مختاراً لأنه ينجح.

وعلى خلاف ذلك برسيفال وبورس، فنحن لا نعرف في البداية هل سينجح برسيفال في الحصول على الكأس أم لا، فهو أحيانا ينجح وأحيانا يتعرض للفشل. والتجربة التي يتعرض لها في امتحانه هي التي تعدل من الموقف السابق. وقبل المحنة لم يكن برسيفال ولا بورس جديرين بالاستمرار في البحث عن الكأس بل كان يتوقف ذلك على النجاح بعد المحنة وهنا تصدق عليهما الصيغة الشرطية.

والذي يترتب على ذلك ذو أهمية بالغة؛ فالمحن التي يصادفها برسيفال وبورس هي من النوع الروائي القصصي(*)، بينما هي في حالة جالاهاد من النوع الشعائري(*). فالأفعال التي يقوم بها جالاهاد تشبه أن تكون شعائر وطقوساً أكثر منها مغامرات عادية؛ فاستخراج السيف من الحجر الذي لم يقدر عليه أحد من الفرسان، وحمل الدرع بغير أن يكون في ذلك هلاك له وغير ذلك، ليست محناً حقيقية.

إننا باكتشاف التقابل بين الروائي والشعائري في قصة البحث عن الكأس، نكتشف أنهما انعكسا على القصة بطولها، حتى انقسمت إلى جزئين: الجزء الأول يشبه الحكاية الشعبية، بمعنى أنه حكاية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. والجزء الثاني شعائري، فليه لا يحدث شئ مثير للعجب ويتحول الأبطال إلى خدم لشعيرة عظمى هي شعيرة الكأس وهذا يحدث في نقطة بعينها من النص، وهي اللحظة التي يقع فيها اللقاء بين جالاهاد وبرسيفال وبورس وأخت برسيفال التي تعلن الفرسان بما يجب عليهم فعله. وما يتبقى من الحكاية بعدئذ لا يكون أكثر من تحقيق كلامها. إذ ذاك ننتقل إلى المحور المقابل للحكاية الشعبية.

(*) - narrative .

(*) - ritual .

إن التوتر بين هذين النوعين من المنطق: الروائي والشعائري أو بعبارة أخرى الدنيوي والديني ينبني عليه قصة البحث عن الكأس المقدسة. فالعقبات أو المحن ترجع إلى المنطق الروائي المعتاد. وظهور جالاهاد وقراره أن يخرج للبحث - وهي أهم حادثة في القصة - يرجعان إلى المنطق الشعائري. إن هذين النوعين من المنطق يستمدان من مفهومين متخالفين للزمن. فالمنطق الروائي يتضمن ما يمكن أن نسميه "الحاضر الدائم". فنحن نتكلم عن واقعة تحدث خلال حدث الكلام نفسه. والشخصيات كذلك تحيا في الحاضر وحده. وتتابع الأحداث محكوم بمنطق من جنسه هو ولا يتحكم فيه عنصر خارجي.

وعلى خلاف ذلك نجد المنطق الشعائري مبنيا على مفهوم للزمن هو مفهوم "العود الأبدي"؛ فلا حادثة هنا تقع للمرة الأولى أو للمرة الأخيرة. فكل شئ قد أخبر به من قبل، وما سوف يقع يخبر به المرء الآن. والحاضر الخالص هنا لا وجود له كحاضر خالص، بخلاف الحالة السابقة.

وكلا النوعين يظهر في "البحث عن الكأس المقدسة"، شأنها في ذلك شأن أي حكاية. فعندما يقع أمر لا نعرف كيف سينتهي ونخوض التجربة مع البطل لحظة بلحظة، فإن الحكاية تجري على المنطق الروائي وتركنا نعيش في الحاضر الدائم. وعندما تبدأ المحنة على خلاف ذلك ويقال إن نتيجتها معروفة على مدى القرون وأنها ليست إلا تصويرا للنبوءة فنحن في إطار العود الأبدي. ففي قصة جالاهاد عندما تقع حادثة الدرع، يظهر الفارس السماوي فجأة ليقول: "كل شئ أخبر به قبل اليوم". أخبر يوسف بذلك عند ما قال لصاحبه: ضع الدرع في الموضع الذي سيأمر ناسين Nascien بأن يدفن جسمه فيه، فسوف يصل إلى هناك جالاهاد بعد خمسة أيام من حصوله على رتبة الفروسية. وعند ما يتلقى جاوين ضربة قوية بسيف جالاهاد يتذكر في الحال أنه أخبر قبل ذلك بزمن طويل أنه سيتلقى ضربة رهيبة.

إن السؤال الذي يربط القارئ بالقصة ويشد انتباهه واهتمامه إليها، وهو السؤال المعتاد الذي يستثير مشاعر التشويق عنده، وهو ماذا سيحدث بعد ذلك؟ هذا

السؤال ليس هو السؤال الذى يطرح هنا، وليس هو السؤال الذى يدور في نفس قارئ القصة، فالقارئ منذ البداية يعرف ماذا سيحدث ومن سيفوز بالكأس ومن سيحرم ولماذا. إنما مرجع التشويق إلى سؤال مختلف جداً هو: ما الكأس؟ ما عسى أن تكون؟.

هناك نوعان من الرواية ونوعان من التشويق، إحداهما تتكشف على المستوى الأفقي، وهي التي نتطلع فيها إلى معرفة الآتي من الأحداث. وهذه رواية الامتداد(*). والثانية تتكدس فيها سلسلة من المتشابهات عبر مستوى رأسي. وهذه هي رواية الاستبدالات(*). وفي قصة البحث عن الكأس نعرف منذ البداية أن جالاهاد سينجح في الاستمرار في البحث. فعلى المستوى الامتدادي نجد الرواية خالية من التشويق والإثارة. لكننا مع ذلك لا نعلم على وجه التحديد ما عسى أن تكون الكأس، هل هي شئ مادى أم غير ذلك، ومن ثم فهناك مجال للفضول والإثارة. (وهذا يناظر في الرواية البوليسية نوعين من أنواعها هما رواية المغامرة ورواية اللغز).

وبوجه عام يمكن أن يقال إن النمط الأول يكثر في الأعمال القصصية والثاني في الشعر. وفي الجزء الأخير من البحث عن الكأس المقدسة نستطيع أن نقول إن النص انصاع لمنطق الشعر، أي للعلاقة المكانية التي أشرنا إليها من قبل، حيث تتقطع العلاقات السببية والمنطقية التي هي العلاقات الأساسية في الرواية، ويسود التوازي في التراكيب. فنرى جالاهاد وهو يريد أن يأخذ رفقاءه معه فيأبى ذلك عليه المسيح ويقول له جالاهاد: "ياسيدى لم لا تسمح لهم بالمجئ معي؟" فيقول له "لأن تلك إرادتي ولأن ذلك يجب أن يجرى على الهيئة التي جرى عليها مع الحواريين". والتوازي هنا كما نراه بوضوح هو بين ما يجرى لجالاهاد وما جرى من قبل للحواريين.

(*) - contiguity .

(*) - substitution .

وتتضارب التفسيرات التي كتبت حول قصة الكأس فيما بينها في المقصود بالكأس، فقيل هي تجلي الرب، والبحث عنها ما هو إلا بحث عنه، فهي الجهد الذي يبذله رجال صالحون على طريق معرفة الله. وبعض التفسيرات التي تلتزم بالحرفية لا ترى في الكأس إلا الشيئ المادي البسيط: الإناء الذي يستخدم في القداس. ولا غرو إذا توزعت التفسيرات بين هذين المعنيين، فالمعقول والمحسوس في القصة ـ كما سبق أن رأينا ـ يمكن أن يجتمعا في شئ واحد. فالكأس من جهة تعادل المسيح وكل ما يرمز إليه. فما كان يبحث عنه الفرسان وهو الكأس، إنما كان المسيح الذي طلع لهم من الكأس على هيئة رجل تدمى يداه ورجلاه وجسده قائلاً: "يا فرساني وحراس عقيدتي وأبنائي المخلصين، يا من صرتم في تلك الدنيا الفانية كائنات روحانية، ويا من بحثتم دائبين علي، ما كان لي أن أبقى مستوراً عن أعينكم". غير أننا نقع في النص كذلك من الكأس على ما لا يمكن تفسيره بأنه المسيح، حيث نقرأ: "حينما حلقوا داخل السفينة رأوا على أرضها المائدة الفضية التي تركوها مع الملك ميهاني، وكان عليها الكأس المقدسة مغطاة بثوب من الحرير القرمزي". فمن الواضح هنا أن ما رأوه على المائدة إنما كان الكأس وليس المسيح.

إن الذي يعنينا من هذا كله أن القصة تقص حكاية البحث عن شئ ما والباحثون يجهلون طبيعة ما يبحثون عنه، وهم لذلك مضطرون للبحث عن المعنى فالبحث عن الكأس لا يتوقف قبل أن تصبح حقيقتها معلومة. والقصة لا تتوقف قبل أن يتوقف البحث. وهذا ينتج لنا سلسلة من المترادفات تربط بين الكأس والله، والرواية. فالمغامرات يبعث بها الرب، فإن لم يتجل هو فلا مزيد منها يقول المسيح لجالاهاد: "عليك أن تذهب الآن ومعك هذه الكأس المقدسة التي لن تُرى في لوجرس logres بعد اليوم، كما لن تقع مغامرات أخرى أبداً". وأصحاب الخطيئة مثل لنسيلوت وجاوين يتلمسون وقوع مغامرات ولكن دون جدوى. إن الرواية لا توجد إلا إذا كان ثمة مغامرة تحكيها. وهذا ما يشكو منه جاوين: أنه لم تعد ثمة تجربة عجيبة ليحكيها. وإذاً فالرب والكأس والمغامرات تشكل فيما بينها استبدالاً، لكل مفرداته معاني متشابهة. ولننظر إلى تلك الرواية التي تقع في الطرف الآخر من

سلسلة المتناظرات أو المترادفات. إن الكأس هنا يصبح معناها إمكانية أن تكون ثمة رواية.

إلا أن هناك سلسلة أخرى تقع الرواية طرفا فيها، وهي مع ذلك لا تشبه مفرداتها مفردات السلسلة السابقة. لقد رأينا من قبل أن المنطق الروائي يتقهقر أمام المنطق الشعائري والديني، والرواية هي الجانب المهزوم لأنها كانت ترتبط في تلك الفترة التي ظهرت فيها "البحث عن الكأس المقدسة" بالخطيئة وليس الفضيلة، وبالشيطان وليس الله. وشخصيات قصص الفروسية(٣) تتعرض للهزء بها والحط من شأنها. فهذا لنسيلوت الذي كان يحيا مع الملكة جنفير Guinevere حياة غير شرعية، وهذا جاوين(٤)، وهما فارسا هذه القصص يتعرضان على مدار النص للإذلال، وتلحق بهما الهزيمة على أرضهما نفسها، حتى تابعُ لنسيلوت الذي يحمل له الدرع يهينه ويقول له: "يجب أن تسمع إلي، لا أمل لك بعد اليوم في انتصار. لقد كنت غرس الفروسية الدنيوية. والآن أخزاك الذي لا يحبك ولا يقيم لك وزنا". ولا يجيب لنسيلوت بشيء، كان يشعر بالذل لدرجة تمنى معها الموت، وتابعه لا يكف عن إذلاله، دون أن يقدر على رفع عينيه إليه. انساخ في الطين حبه للملكة، هذا الحب الذي هو رمز عالم الفروسية. وبالتالي كان ذلك استهجانا لقصص الفروسية نفسها وليس الفارس وحده.

يمكننا أن نقول إن قصة البحث عن الكأس هي قصة ترفض بالتحديد القصة(٥) برفضها ما يتكون منه التراث القصصي من مغامرات الحب والقتال والمخاطرات الدنيوية. إن هذا الكتاب يعلن الحرب على قصص الفروسية في صيغة قصصية. إن هذاالتناقض واقع حتى في عنوان الكتاب. فكلمة البحث نفسها

---

(٣) – chivalry .

(٤) – الذي يقول له الحكيم: لا تحسبن المغامرات التي تقع هذه الأيام هي حصد الرجال وذبح الفرسان.

(٥) – لا حاجة بنا إلى القول بأننا استعملنا كلمة الرواية أحيانا فيما مضى من عبارات ـ بمعنى القصة narrative .

تشير إلى طريقة هي من أهم خصائص القصة، فهي تشير إلى أمر دنيوي، بينما يشير الكأس إلى أمر سماوي. والله لا يتجلى في القصص، لأن القصص مجالها الشيطان.

هنا نصل إلى نتيجة مذهلة، وهي أنه إذا كانت سلسلة المترادفات بدأت بالله فإنها تنتهي بالمقابل له وهو الشيطان. يقول تودوروف: إن ذلك لا يخولنا الحكم على الراوي بالخيانة، فالذي يتعدد معناه ليس هو الله لكن القصة. والتناقض يظل داخل النص لاستخدام القصة، وهي أمر دنيوي، لأغراض سماوية. ولو بقي الله يُثنى عليه بالمواعظ والتراتيم، وبقيت القصة محصورة في نطاق المغامرات المعتادة لما كان ثمة تناقض.

بذلك تظهر الرواية على أنها التيمة الأساسية لقصة "البحث عن الكأس المقدسة" فالبحث عن الكأس ليس بحثاً عن شفرة ومعنى فحسب، لكنه كذلك بحث عن قصة. ومن الأشياء التي لها مغزى في هذا الصدد النهاية التي ينتهي بها الكتاب؛ فالكلمات الأخيرة منه تحكي قصته هو؛ فالحلقة الأخيرة في الحبكة هي قصة هذه القصة نفسها التي انتهينا منها للتو، تقول الكلمات: "وعندما قص بورس مغامراته عن الكأس المقدسة، على النحو الذي شاهدته عيناه، تم تسجيل هذه المغامرات كتابة، وحفظت في مكتبة سالسبري، حيث أخذها السيد والترماب وصنع منها كتابه عن الكأس المقدسة، حباً في سيده الملك هنري الذي ترجمت له القصة عن اللاتينية إلى الفرنسية".

ويقرر تودوروف مبدأ بنيويا هاما في سياق رده على اعتراض ربما عنّ لقارئ تحليلاته؛ فقد يقال: لو كان المؤلف يقصد هذا كله، لقاله بعبارة صريحة. ثم ألسنا بذلك ننسب إلى مؤلف من القرن الثالث عشر أفكارا تنتمي إلى القرن العشرين؟ يقول تودوروف: الإجابة موجودة بالفعل في قصة "البحث عن الكأس المقدسة" نفسها، وهي أن الأنا التي تروي هذا الكتاب ليست شخصا بعينه، وإنما الرواية نفسها. إنها الحكاية. وهذه الأنا نكتشفها في بداية كل فصل ونهايته حين

تقرأ هذه العبارات: "هنا تنقطع الحكاية عن الكلام عن جالاهاد وتعود للكلام عن الفارس جاوين. تقول الحكاية: إن جاوين.. إلخ"، "لكن الحكاية تنقطع هنا عن الكلام عن بارسيفال وتعود إلى لنسيلوت". لقد كانت هذه الأنا معروفة لتراث القرن الثالث عشر. إن لها قانوناً تفرضه على سير الأحداث تستطيع أن تقرأه في هذه الفقرة مثلاً: "لو سألنا الكتاب - يعني القصة - لماذا لم يحمل الرجل الغصن، بدلا من المرأة، ويخرج به من الجنة، لكانت إجابة الكتاب: تلك كانت مهمتها هي حقا، لا مهمته هو: أن تحمل الغصن.. ..". ومن هنا يذهب تودوروف في نهاية تحليله للبحث عن الكأس المقدسة إلى القول: إن المؤلف إن كان لم يفهم ما كان يكتبه، فالحكاية نفسها تفهم وتعرف"[**].

ونريد أن نمد كلام تودوروف إلى جوانب أخرى بالاستعانة بنقاد آخرين طبقوا طريقته وأفادوا منها في فهم الأعمال الأدبية. ومن هؤلاء الذى طبقوا استراتيجيته في التحليل، واستعملوا طريقته - التي استعملها في مواضع أخرى - في كتابة الحبكة بالنوتة الرمزية، روبرت شولز Robert Scholes في تحليله لقصة قصيرة من مجموعة أهالي دبلن للكاتب الأيرلندي جيمس جويس، وهي قصة إيفلين التي رأى الناقد أن يجمع في تحليلها بين ثلاثة مناهج لثلاثة نقاد مختلفين، منهم تودوروف.

إن شولز يرى أن استخدام طريقة تودوروف في تحليل القصة الحديثة لها إيجابياتها ولها مثالبها، لها سلبياتها ولها فوائدها. فهي تتبنى أولا على كتابة ملخص للحدث في القصة، ثم تمثيل ذلك بالرموز. وعيب هذه الطريقة - كما يرى الناقد - يتلخص في مسألتين: أن التلخيص يخضع بالكلية لذات صاحبه وتوقه الشخصي ولا يخضع لأساس محدد. الأمر الثاني أن الرموز ستكون بالتالي تمثيلا للتلخيص نفسه، وليس للعمل الأصلي. وربما لم تظهر هذه العيوب على نحو حاد في أعمال بوكاشيو التي قام بتحليلها تودوروف لبساطة القصة فيها. لكن الأمر يختلف فيما يتعلق بتحليل القصة الحديثة.

على أن طريقة تودوروف تفيد ناقد الرواية الحديثة في توجيه انتباهه إلى ملامح بعينها تظهر في مجموعة من النصوص القصصية، ولذلك كان عليه أن يجعل هذه الطريقة أداة لتحسس النص والاستعانة بها على الاستكشاف، وهي تيسر لنا السبيل إلى الوقوف على الحدث الرئيسي في العمل القصصي، والبحث عن القصة داخله، فإن لم يكن ثمة قصة كما نرى في الرواية الحديثة، فهذه في ذاتها ملاحظة تنضاف إلى ملاحظاتنا.

ويقدم شولز قصة بسيطة جدا عن فتى يستشعر الحاجة إلى الحب، ويريده، فيتلمسه حتى يصل إليه. هذه القصة إذا مثلت رمزيا على طريقة تودوروف جاء تمثيلها على النحو الآتي:

س ـ أ + يعتزم س (س أ) ⟵ س ف ⟵ س أ

حيث:

س = فلان من الناس، وهو الفتى

أ = محبوب

ف = يبحث عن الحب (فعل أساسي تدور عليه القصة)

ـ = غير (نفي الصفة)

ونقرأ هذه المتوالية القصصية كالآتي: الفتى (علي، إبراهيم إلخ) يعوزه الحب + الفتى يعتزم، أو يريد أن يكون محبوبا. وهذه المقررة تؤدي إلى: الفتى يبحث عن الحب، وتلك بدورها تؤدي إلى: الفتى يُحبّ.

ونحن نحكم على هذا القول بأنه قصة لأنه متوالية من الجمل تشتمل على مسند إليه واحد. والجملة الأخيرة منها هي تحويل للجملة الأولى. وبوسعنا أن نغير نهاية القصة إلى نهاية حزينة، ويتمثل ذلك ببساطة في تكرير الجملة الأولى: س ـ أ!، ومعناها أن الفتى يظل محروما من الحب على نحو أكثر فجيعة. تلك هي دلالة علامة التأسف أو التعجب :

س ـ أ + يعتزم (س أ) ⟵ س ف ⟵ س ـ أ !

وبغض النظر عن هذه النهاية أو تلك، فإن ما يجعل هذه المتوالية قصة، هو العودة إلى الجملة الاستهلالية في نهايتها. فالقصص عموما تدور على محور النجاح أو الإخفاق في التحول من وضع أول إلى وضع أخير.

وهذه ترجمة كاملة قمت بها للنص عن اللغة الإنجليزية، وهي اللغة الأصلية التي كتبت بها القصة[٢٢]، أقدمها قبل الخوض في التحليل :

* * *

إيفلين

جلست إلى النافذة تراقب المساء وهو ينتشر على الطريق. كانت تسند رأسها إلى ستائر النافذة ورائحة الكريتون الذي كغشاء التراب تنفذ إلى خياشيمها. كانت متعبة .

مرنفر من الناس. ومر من آخر البيوت رجل في طريقه إلى منزله. سمعت وقع أقدامه وهي تدق على الرصيف الأسمنتي، ثم وهي تطحن في الممر المغطى بنفايات الفحم مواجهاً البيوت الحمراء الجديدة. كانت فيما مضى حقلاً اعتادوا على اللعب فيها كل مساء مع أطفال آخرين، حتى اشترى الرجل الذي من بلفاست الحقل وابتنى عليها بيوتا ـ ليست كبيوتهم البنية الصغيرة، بل بيوتا من الآجر اللامع ذات

سقوف براقة. اعتاد أطفال المكان أن يلعبوا في تلك الحقل معا ـ من عائلة دفاين وعائلة ووتر وعائلة دن، ومعهم الصغير كيوف الأعرج، وهي وإخوتها وأخواتها. لكن إرنست لم يلعب أبداً، فقد كان كبيرا. وكان أبوها في غالب الأحوال يطاردهم عن الحقل بعصاه السوداء المصنوعة من خشب الخوخ. لكن اعتاد كيوف الصغير أن يعترض وأن يدعوهم إلى الاحتجاج كلما رأى أباها مقبلا. بدوا حتى ذلك الوقت أدنى إلى السعادة. فلم يكن أبوها ـ حينئذ ـ على هذا الحال من السوء، وكانت أمها ـ فضلا عن ذلك ـ على قيد الحياة. كبرت هي وكبر إخوتها وأخواتها وماتت الأم، ومات تيزى دن كذلك، وعادت عائلة ووتر إلى انجلترا. لاشئ يبقى على حاله. وها هى الآن فى طريقها لأن ترحل مثلما فعل الاخرون، وتترك البيت.

البيت! أدارت بصرها في الغرفة تستعرض كل محتوياتها المألوفة التى ظلت لسنوات طويلة تزيل الأتربة عنها مرة كل أسبوع، وهي تتعجب لكل هذا التراب من أين يأتي. لربما لايقدر لها مرة أخرى أن ترى تلك الأشياء التى ألفتها ولم تتخيل قط أنها تنفصل عنها. ومع ذلك لم تعرف على مدى كل تلك السنين اسم الكاهن الذى ظلت صورته المصفرة فوق آلة الأرغن المكسورة بجوار صك الوعود المملوحة للقديسة مارجريت مارى ألكوك. كان صديق أبيها فى المدرسة. وكان أبوها كلما أرى الصورة زائراً أردف بكلمة عابرة:

ـ هو الآن في ميلبورن.

وافقت على أن ترتحل، على أن تترك بيتها. فهل كان ذلك من الحكمة؟ حاولت أن تزن الأمر من الناحيتين. بيتها يوفر لها مأوى وغذاء، على أى حال،

ولديها أولئك الذين عرفتهم على مدار العمر من حولها. بالطبع لم يكن أمامها غير أن تكدح سواء في البيت أو في العمل. ما عساهم يقولون في معرض المبيعات إذا ما تبينوا أنها هربت مع صاحب لها؟ ربما يقولون حمقاء؛ ثم يشغلون مكانها بالإعلان عن الوظيفة. وستفرح الآنسة جافن التي كانت تغتنم الموقف خاصة إذا كان هناك أحد يسمعها من الناس:

ـ آنسة هيل، ألا ترين أن هؤلاء السيدات ينتظرن؟

ـ من فضلك يا آنسة هيل كوني بشوشة.

لن تسكب كثيراً من الدمع لتركها معرض المبيعات.

لكن في بيتها الجديد، في بلد مجهول بعيد، سيختلف الأمر. فهي ستكون قد تزوجت ـ هي، إيفلين. سيعاملها الناس حينئذ باحترام، ولن تعامل مثلما كانت أمها تعامل. إنها إلى الآن رغم أنها جاوزت التاسعة عشرة تخشى على نفسها أحياناً من عنف أبيها. إنها تعرف أن هذا هو ما سبب لها ازدياد ضربات القلب. لم يشعر نحوها قط وهم يكبرون بمثل ما كان يشعر به نحو هاري وإرنست من اهتمام، لأنها كانت بنتا. لكن أخذ يهددها في الآونة الأخيرة ويذكر ما كان سيفعله بها لولا موت أمها. والآن لم يعد لها أحد يحميها. مات إرنست، وهاري الذي التحق للعمل في تزيين الكنيسة يمضي وقته كل يوم تقريبا في مكان ما بالمدينة. وفوق هذا كله، فإن الشجارات الدائمة في كل ليلة من كل يوم سبت من أجل النقود بدأت تصيبها بما لا يوصف من الإرهاق. كانت تشارك دائما بأجرها الأسبوعي كله ـ سبعة شلنات ـ وكان هاري دائما يرسل ما تيسر له، لكن كانت المتاعب في الحصول على نقود من أبيها. كان يقول إنها تضيع المال وإنه لا عقل لها ولن يعطيها النقود التي شقي في سبيلها لتبعثرها، ناهيك عما يكون من سوء خلقه تماماً ليلة يوم السبت، في النهاية يعطيها النقود وهو يسأل إن كان هناك نية لشراء طعام يوم الأحد، فيكون عليها أن تبادر إلى الخروج بأسرع ما يمكن وتذهب للتسوق بيدها حافظة نقودها ذات الجلد الأسود تطبق عليها بإحكام وهي تشق طريقها عبر الزحام

وتعود في وقت متأخر بحمولتها من صنوف الطعام. كان عليها مسئولية شاقة من المحافظة على جمع شمل الأسرة ومتابعة الطفلين اللذين تركا لرعايتها في مواظبتهما على الذهاب إلى المدرسة وتناول وجباتهما في أوقاتها. كان ذلك عملاً مضنياً - وحياة مضنية - لكن ما دامت قد أوشكت على تركها، فهي لا تجدها حياة غير مرغوبة من جميع جوانبها.

كانت على أبواب حياة أخرى تستكشفها مع فرانك. كان فرانك رقيقاً جداً، متصفاً بالرجولة، عاطفياً. كانت النية أن تذهب معه في القارب الليلي لتكون زوجته وتعيش معه في بوينس إيرس حيث بيته الذي ينتظرها. لكم تتذكر جيداً أول مرة رأته فيها. كان يقيم في بعض البيوت على الطريق الرئيسي الذي اعتادت أن تمر به. بدا لها كأن ذلك كان منذ أسابيع قليلة. كان واقفاً بإزاء البوابة، وقد أزاح قبعته المدببة إلى الوراء، وطفا شعره على وجهه البرونزي. هنالك عرف كل منهما الآخر. ثم كان يلقاها كل مساء خارج المعرض ويصحبها حتى منزلها. أخذها لمشاهدة "الفتاة البوهيمية" فأحست يومها بالزهو وهي تجلس في جانب متميز من المسرح. كان هائماً بالموسيقى بشدة وغنى قليلاً. وأحس الناس أنهما في فترة الغزل. كانت كلما غنى أغنية الفتاة التي تحب ملاحاً ارتبكت ارتباكاً لذيذاً. وكان من عادته أن يناديها بوبنز على سبيل الدعابة. في أول الأمر، كانت مسألة شيقة بالنسبة لها أن يكون لها صاحب، لكنها بدأت تميل إليه بعد ذلك. وكانت له قصص عن بعض البلاد البعيدة. بدأ حياته على ظهر إحدى السفن التي تعمل على الخط الآن متجهة إلى كندا، صبياً بجنيه في الشهر. أخبرها بأسماء السفن التي عمل عليها وبأسماء الخدمات المختلفة التي أداها. كان قد أبحر عبر مضايق ماجلان وقص عليها حكايات عن أهل بتاجونيا المرعبين. قال إن الحظ حالفه فألقى عصاه في بوينس إيرس لقضاء العطلة بها. وطبعاً اكتشف أبوها الأمر فمنعها أن تتكلم معه بأي كلمة:

- أنا أعرف هؤلاء الصبية البحارة.

هكذا قال. وذات يوم تشاجر مع قرنك، فاضطرت بعدها لمقابلة الحبيب سرا.

اشتدت ظلمة المساء في الطريق، حتى لم يعد يظهر بياض الخطابين اللذين كانا في حجرها. كان أحدهما لهاري والآخر لأبيها. إرنست كان هو الأثير لديها لكنها أحبت هاري أيضاً. لاحظت أن أباها قد ظهر عليه السن في الآونة الأخيرة. سوف يفتقدها. استطاع أحيانا أن يكون غاية في اللطف. حين اضطرت لملازمة الفراش لمدة يوم - ولم يكن ذلك منذ فترة بعيدة - قرأ لها قصة من قصص الأشباح وجمر لها خبزا على النار. ويوماً آخر حين كانت أمهم على قيد الحياة خرجوا للنزهة إلى ربوة "هاوث". تذكرت أباها وهو يدخل في رأسه قلنسوة أمها ليجعل الأطفال يضحكون.

كان الوقت يمر سريعا. لكنها بقيت بجوار النافذة مسندة رأسها إلى الستارة تغشى خياشيمها رائحة الكريتون المترب. ومن أقصى الطريق أمكنها أن تسمع صوت أرغن متنقل. عرفت النغمة الصادرة عن الآلة. غريب أن تأتي إليها هذه الليلة بالذات لتذكرها بالوعد الذي قطعته لأمها، وعدها بأن تحافظ على شمل الأسرة قدر استطاعتها. تذكرت آخر ليلة لأمها في المرض. كانت في الغرفة المظلمة التي لا يتجدد هواؤها في الناحية الأخرى من الصالة وسمعت من الخارج صوت نغمة إيطالية حزينة. كان عازف الأرغن قد أعطي ست بنسات وأمر بمغادرة المكان. تذكرت أباها وهو يعود مختالا إلى غرفة المريضة قائلاً:

- تباً للإيطاليين ومن جاء بهم هنا!

وبينما كانت هائمة في التفكير، كانت صورة حياة أمها التي تدعو للإشفاق قد ألقت بظلالها على النسيج الحي لوجودها ذاته - تلك الحياة التي انطوت على تضحيات عادية وانتهت بالجنون. ارتعدت وهي تسمع صوت أمها تلهج في إصرار أحمق:

- دريفُون سيرَون[*]! دريفون سريفون!

نهضت واقفة وقد انتابها ذعر مفاجئ. الهرب! يجب أن تهرب! فرانك سينقذها. سيهبها الحياة وربما الحب أيضاً. لكنها تريد أن تحيا. فلماذا يجب أن تكون تعيسة؟ إن لها حقاً في السعادة سيأخذها فرانك بين ذراعيه ويضمها إلى صدره. سينقذها.

.. ..

وقفت في محطة نورث وول وسط الحشد المضطرب. أمسك بيدها وعرفت أنه يتحدث إليها، ولا يفتأ يردد شيئاً ما عن الرحلة. كانت المحطة مزدحمة بالجنود ذوي الحقائب البنية. لمحت من خلال أبواب المخازن الواسعة الجسم الأسود للمركب قائما بجوار حائط رصيف الميناء تنبعث من فتحاته الأضواء. لم تجبه بشئ. شعرت بوجنتيها شاحبتين باردتين فابتهلت إلى الله وهي في دوامة من الكرب أن يرشدها، أن يدلها على ما يجب عليها أن تفعله. أرسل المركب في وجه الضباب صفيرا جنائزيا طويلا. لو ذهبت فستكون في البحر غدا مع فرانك في طريقهم إلى بوينس إيرس. كانت الرحلة قد حجزت له ولها. أتتخاذل بعد كل الذى فعل من أجلها؟ أداها شعورها بالكرب إلى حالة من الغثيان وبقيت شفتاها تتمتمان في ابتهال حار صامت.

جرس كان يدق في قلبها. وشعرت به يمسك يدها:

- تعالي.

رأت بحار الأرض جميعا تطوف بفؤادها وهو يجرها إليها. سيغرقها. تشبثت بالسور الحديدي بكلتا يديها:

- تعالي.

---

[*] - عبارة بلهاء لا معنى لها تكررها المريضة في هذيانها وعرفها على نحو دائم.

لا! لا! لا! ذلك مستحيل. قبضت يداها على الحديد بجنون. وأطلقت عبر البحار صرخة ألم!

- إيفلين! إيفي!

اندفع خلف الحاجز وناداها أن تلحق به. وهم يصيحون به ليدركهم لكنه بقى يناديها. ألقت إليه بوجهها الشاحب، هامدة، كحيوان عاجز. لم تومض عيناها إليه بأي علامة على الحب أو الوداع أو على أنها تعرفه.

* * *

إن كتابة القصة على طريقة اللوثة الرمزية، يجعلنا نضطر إلى التركيز على مسألة الصفات التى تنسب إلى الشخصية، ومن ثم يجبرنا على استخراج التيمة الأساسية فى العمل الأدبى، وهى عندما تطبق على جملة من أعمال كاتب من الكتاب، مثل مجموعة أهالى دبلن لجويس، فإنها توجه انتباهنا إلى الملامح المتكررة على مستوى النظم أو الدلالة، فنتساءل: لم تدور الكثرة المطلقة من أقاصيص هذه المجموعة حول فكرة البقاء بدون زواج (العنوس) وصورها المختلفة، ثم حول فكرة أن يكون المرء من أهالى دبلن، وهو ما ينتهى إليه التحليل آخر الأمر.

وأول مشكلة يصادفها الناقد عند تطبيق منهج تودوروف على القصة الحديثة، هى غالبا التقاط المتوالية الأساسية من الأحداث للوقوف على القصة الرئيسية. ويجب على المفسر عند التطبيق العملي أن يستمر - كما يقول شولز - في المحاولة والتجريب حتى يصل إلى أقصى صورة ممكنة من الإحكام. وهذا يتوقف على مهارته هو، وهو شئ لا يمكن أن تزوده الطريقة نفسها به.

وقصة إيفلين - على مستوى الحبكة - يمثلها شولز على النحو الآتي:

س أ + س ب ←—— س ـ جـ + ص ف س + س يتوقع (س ـ أ + س ـ
ب ←—— س جـ) ←——س يتوقع (س ن ص) + س أ ! ←—— س
لا ن ص ←—— ضمنية (س ب + س ـ جـ)!

حيث:

س = إيفلين.

ص = فرانك.

أ = من أهالي دبلن (صفة أساسية يتصف بها الشخص).

ب = عانس.

جـ = سعيدة، محترمة، مستقرة.

ف= يُعرض عليها الهرب مع حبيبها.

ن=تقبل هذا العرض.

غير= نفي الصفة.

لا = نفي الفعل.

يتوقع= يتنبأ، يقدر، يتوقع. إلخ.

ضمنية= ما يفهم من النص ضمناً.

وتقرأ هذه النوتة هكذا:

١ـ إيفلين من أهالي دبلن: وهذا القول معناه على المستوى الحرفي واضح، لكن المعنى على المستوى المجازي أكثر من هذا بكثير. فباستقراء كل المجموعة القصصية التي كتبها جويس، نجد المعنى الذي تدور حوله هو هذه الصفة المنسوبة للبطلة، وهي الصفة التي تطالعنا في عنوان المجموعة. إن ملامح الحرمان والعزلة والكبت واقتران ذلك كله بالعجز عن الفعل، عن اتخاذ أي إجراء ـ عن تغيير هذه الطريقة في الحياة، هو المعنى الذي تدور حوله القصة وتلح عليه، شأنها في ذلك شأن أغلب أقاصيص المجموعة.

٢ـ إيفلين عانس: والغالب على أهالي دبلن إما الاتصاف بالعنوس أو بالزواج البائس. والأكثر أن يصبغ العنوس في قصص المجموعة بكونه صفة سلبية تتضمن النقص والإحباط والانعزال.

٣ـ إيفلين غير سعيدة في حياتها. وهذا المعنى في القصة لا يعبر عنه تعبيرا صريحا، لكن تستنبطه من سرورها بالعرض الذى عرضه عليها فرانك: وأن يهربا معاً، ومما تحكيه القصة عن الحياة التى تحياها مع أبيها.

٤ـ فرانك يعرض على إيفلين الهرب معه. وهذا هو ما يبدأ به الحدث في القصة، مما يفضي إلى أن:

٥ـ تتخيل إيفلين أن وضعها سيتغير إلى ما هو أفضل. وهو ما يؤدي إليه انقلاب الصفات: كونها ليست من أهالي دبلن، وليست عانسا، وليست تعيسة. وهذا الانقلاب أو التغيرات التى تتوقعها البطلة هى فى الحقيقة ما يجعلها:

٦ـ تتوقع من نفسها أن تقبل العرض بالهروب. وهذا يشير إليه النص صراحة. ولكن.

٧ـ إيفلين من أهالي دبلن! ولذلك:

٨ـ ترفض الهرب مع حبيبها في النهاية. وتنتهي الحكاية بمعنى ضمني تجابهنا به الحكاية بقوة، وهو بقاء الحالة الأصلية كما هي:

٩ـ إيفلين عانس! + إيفلين غير سعيدة! كل ما طرأ أن الحالة ازدادت رسوخاً، بتركها هذه الفرصة في تغيير حياتها تفلت من يديها.

فلو تذكرنا القصص الشعبية الروسية عند فلاديمير بروب، لوجدنا قصة "إيفلين" تحويلا لإحدى هذه القصص لكن في صيغة النفي: الأمير يأتي لتخليص الأميرة من السجن الذى أودعها فيه الشرير، لكنها تقرر آخر الأمر أن السجن أهون عليها وأن خوفها منه دون خوفها من التفكير في التحرر منه، ولذلك تصرف البطل

صفر اليدين. إن مشاكلة الحقيقة[*] هنا، أقامته النزعة الواقعية في القصة بقلب قصة الرومانس رأساً على عقب، وهذا ما تلجأ إليه أحياناً لإثبات مصداقيتها[٢].

الجمل الثلاثة الأولى التي أساسها إسناد الصفات إلى إيفلين وهي التي تكون "حالة" البطلة، تتكرر قريبا من نهاية القصة مع ميل إلى تأكيد الحالة والانغماس فيها. وهذا التكرير أكثر من أن يكون تقريرا للحالة شأن الجمل الأولى، لكن له معنى ضمنياً ظاهراً: إن حالة التعاسة مقدر لها أن تستمر، لكن على نحو أكثر ضراوة. وهذا في الواقع ما يمكن أن يقال عن كل قصص مجموعة (أهالي دبلن)"[٣].

وفي نهاية كلامنا في هذا الفصل عن نحو الرواية، نشير إلى ما يردده الباحثون كثيراً من أن تطبيق هذا النهج من التناول على القصص التقليدية الشفاهية يكون أكثر جدوى من تطبيقه على الروايات الأدبية التي بلغت حدا عاليا من الإتقان. ولذلك كان أنصار هذا الاتجاه في البحث يشيرون دائما إلى أن غايتهم من هذا المنهج إنما هي إماطة اللثام عن النظام الذي يتيح للنصوص الروائية أن تتولد وييسر في الوقت نفسه قدرة القراء المؤهلين أو ذوي الكفاءة[*] على حد تعبير كلر على أن يجعلوا لها معنى.

ومهما يكن من أمر، فإن نحو الرواية يلفت نظر الناقد الأدبي إلى عناصر هامة تنطوي عليها قراءة الرواية، ولكنها من الوضوح – كما يرى دافيد لودج – بحيث لا يلتفتون إليها"[٤].

(*) – verisimilitude .

(٢) – راجع تحليل غرار كذلك لقصة همينجواي "قصة قصيرة جداً".

(*) – competent .

هوامش الفصل الأول:

١- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text" in Rice, P. & Waugh, P., eds., Modern Literary Theory, Great Britain. 1989, p. 25.

٢- Rimmon - Kenan, Shlomith, Narrative Fiction, Methuen, 1983,

٣- Ibid, p. 9.

٤- Ibid.

٥- Lodge, David "Analysis and Interpretation...", p. 25.

٦- Reid, Ian, The Short Story, Routledge, 1997, p. 36.

٧- Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, p. 20.

٨- Propp, Vladimir, Morphology of the Folktale, Austin, Texas, 1968, pp. 18-20.

٩- Ibid, p. 28.

١٠- Ibid, p. 21.

١١- راجع في شرح منهج بروب شرحا تفصيليا دراسة الدكتورة نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٢، ص ص ٢٥-٤٥.

١٢- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, Methuen, 1977, pp. 68-69.

١٣- Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature. Great Britain, 1986, p. 62.

١٤- راجع:

Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, pp. 21-22.

١٥- Ibid., p. 23.

١٦- راجع بالتفصيل منهج بريموند وجداوله في كتاب:

Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, pp. 22-28.

١٧- Culler. Jonathan, Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul. 1975, p. 82.

١٨- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 91.

١٩- Selden, Raman, Practising Theory, p. 56.

٢٠- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 88.

٢١- راجع في ذلك:

Wales, katie, A Dictionary of Stylistics, Longman, 1989, p. 417.

٢٢- Lodge, David, "Analysis and Interpretation..." P 26.

٢٣- Selden, Raman, Practising Theory, pp. 56-57.

٢٤- راجع بالتفصيل:

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 93.

٢٥- Culler, Structuralist Poetics, p. 84.

٢٦- Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 265.

٢٧- Rimmon - Kenan, Narrative Fiction. p. 11.

٢٨- Ibid., pp. 11-12.، وراجع شرح منهج ليفي - شتروس بـالتفصيل في كتاب الدكتورة نبيلة إبراهيم: فن القص، مكتبة غريب، ص ص ٢٤ - ٤١.

٢٩- راجع بالتفصيل نقد جريماس وطريقته في:

Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, pp. 75-95.

٣٠- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 95.

٣١- Lyons, John, Language and Linguistics, Cambridge University Press, 1987, p. 238.

٣٢- Todorov, Tzvetan, The Poetics of Prose, Cornell University Press, 1977, p. 108.

٣٣- Lyons, John, Language and Linguistics, pp. 238-239.

٣٤- Ibid., pp. 303, 239, 304، وراجع في الكلام على فرضية سابير – ورف والرد عليها:

Palmer, F.R., Semantics, Cambridge Universsity Press. 1991, pp. 45-47.

٣٥- راجع في فكرة النحو العالمي عند تشومسكي الكتب الآتية:

George, Alexander, ed., Reflections on Chomsky, Basil Blackwell, pp. 122-23. 126-9.

٣٦- Todorov, The Poetics of Prose, pp. 108-109.

٣٧- Ibid., p. 119.

٣٨- راجع:

Culler, Structuralist Poetics, p. 215.

راجع ايضا:

Hawkes, Structuralism and Semiotics, p. 97.

٣٩- راجع القصة الثانية من اليوم السابع في:

Boccaccio, Giovanni, The Decameron, Canada, 1982, pp. 41-25.

٤٠- Ibid., 596-99.

٤١- Ibid., pp. 623-27.

٤٢- Ibid., 226-35.

٤٣- Ibid., pp. 558-63

٤٤- راجع أقاصيص بوكاشيو الصفحات: 27 - 623.

٤٥- Ibid., pp. 36-39.

٤٦- Ibid., pp. 672-82.

٤٧- Ibid., pp. 292-97.

٤٨- Ibid., pp. 445-51.

٤٩- Ibid., pp. 176-84.

٥٠- راجع هنا:

Hawkes, Structuralism and Semiotics, p. 98.

٥١- Todorov, The Poetics of Prose, pp. 227-28.

٥٢- Ibid., p. 220.

٥٣- Ibid., p. 224.

٥٤- Ibid., p. 233.

وراجع تحويلات القصة بالتفصيل في كتاب تودورف سالف الذكر:

The Poetics of Prose, pp. 218-33.

٥٥- راجع في تحليل تودوروف لقصة البحث عن الكأس المقدسة الفصل الذي كتبه بعنوان: البحث عن قصة:

Todorov, The Poetics of Prose, pp. 120-42.

راجع كذلك الفصل الخاص بنحو القصة من الكتاب نفسه (108-119).

٥٦- راجع القصة في:

James Joyce, Dubliners, Granada, 1977, pp. 32-37.

٥٧- راجع تحليل شولز للقصة في:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, Yale University, 1982, pp. 87 - 92.

٥٨- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", p. 26.

الفصل الثانى

بويطيقا الرواية

بعض النقاد لا يقيمون هذه التفرقة بين نحو الرواية والبويطيقا. فالبويطيقا عندهم أعم[*] ويدخل فيها ما تقدم في الفصل الأول كله من كلام عن الرواية. يقول جوناثان كلر مثلاً في المقدمة التي كتبها للترجمة الإنجليزية لكتاب تودوروف "بويطيقا النثر"[1]: حينما تتجه البويطيقا إلى الأعمال الأدبية لدراستها، لا تتجه إليها لتفسيرها، وإنما لاكتشاف أبنية الخطاب الأدبي وأعرافه التي بها يمكن للأعمال الأدبية أن يكون لها المعاني التي لها. وهو يقارن ذلك بعلم اللغة؛ ذلك أن علم اللغة ليست عنايته بتفسير الجمل اللغوية أو بيان معانيها، ولكن بالوقوع على القواعد وجملة الأعراف اللغوية الدفينة التي تستبطن الجمل، والتي تشربناها ونحن نتعلم لغتنا ـ على هذه الأعراف التي هي من وراء المعاني التي نضفيها على الجمل. كذلك تحاول البويطيقا أن تحدد الشفرات وجملة القواعد والأعراف التي توجهنا في تحديد المعنى. وتنطلق شلوميت كنعان من نفس المنطلق، فتقول في تعريفها للبويطيقا[2] إنها تنشغل من بين ما تنشغل به مما ذكرته الباحثة، بالإجابة عن هذا السؤال: ما هو النظام الموجود في فن شاعر بعينه أو في لغته؟ كيف تتخلق القصة.... إلخ.

وليس هذان الباحثان وحدهما في هذا الباب. هناك من قبلهما باحثون أعلام مثل تودوروف الذي قال كلر عن كتابه "إن تنوع موضوعات كتاب تودوروف وعدم تجانسها يجعلان منه مرشدا ممتازا للمشروعات المختلفة التي تنضوي تحت لواء البويطيقا"[3]. ومعروف أن نحو القصة من الموضوعات الأساسية في كتاب تودوروف، وضمن المشروعات المختلفة التي يشير إليها كلر.

ومهما يكن من أمر، فقد آثرت أن آخذ بالتفرقة التي اصطنعها بعض الباحثين، وهو دافيد لودج، حين صنف المعالجات التي انتهى إليها النقد الروائي حتى الآن إلى ثلاث مجموعات بناء على "العمق" الذي تتوخاه كل منها إزاء البنية

(*) – وربما استعملنا مترادفين.

الروائية". هناك أولاً نحو الرواية، أو علم قواعد الرواية[*]، وهو النشاط المتجه ـ كما تقدم ـ للكشف عن "لغة" الرواية ـ اللغة بالمعنى السوسيرى ـ أى الكشف عن النظام أو البنية العميقة. وهناك ثانياً بويطيقا الفن الروائي ويدخل تحت هذا العنوان كل المحاولات التى تقوم بوصف تقنيات التأليف القصصى وتصنيفها. وهناك أخيراً التحليل البلاغى، ويقصد به تحليل البنية السطحية للنصوص القصصية لبيان كيف يحدد التعبير اللغوى الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها. وهذا يدخل فيه جهود النقاد الجدد والأسلوبية التى انبثقت من فيلولوجيا اللغات الرومانية، ويمثلها فى خير صورها ليوشبتزر وأويرباخ.

البويطيقا إذاً تقع ـ عند لودج ـ موقعاً وسطا بين البنية العميقة والبنية السطحية، فهى تتعلق ببحث التقنيات فى العمل الأدبى وتصنيفها، وهذه لا تبلغ فى عمقها الدرجة التى يبلغها "نحو" الرواية ـ وهو البنية العميقة، ولا تبلغ فى سطحيتها المبلغ الذى يبلغه التعبير الظاهر ـ وهو البنية السطحية. يقول لودج: إن الاختيارات التى يصطنعها مؤلف الرواية ـ فى هذا المستوى ـ هى بمعنى من المعانى أسبق، أو لنقل أعمق، من اختياراته الأسلوبية التى تكون البنية السطحية للنص.... كما أن لها أهمية ظاهرة كذلك فى الرواية الواقعية التى تتسم إذا ما قورنت بغيرها من الصور الروائية التى سبقتها بمعالجة الزمن[**] معالجة دقيقة شبه تاريخية، كما تتسم بعمق ومرونة عظيمين فى تقديمها للوعى".

إن بين المفهومين تداخلا على أى حال، وهذا التداخل سيظهر حين نأتى للكلام على المقدرة القصصية، أو قد يكون من الأوفق تسميتها بالملكة القصصية[***]، وهى تطلق على العملية التى بها يستخرج المتلقى من جملة ما يحكى

(*) = narratology .

(**) = temporality .

(***) = narrative competence .

له شيئاً يقال له القصة ـ يستخرجها من خلال الوسيط القصصي(*)، والوسيط القصصي هو الصورة التي يخرج عليها القص، فقد يكون صورة سمعية، وقد يكون صورة بصرية. إذ القصة أو الحكاية لها وجود مستقل عن الوسيط القصصي؛ فقد يمكن أن تحكى القصة شفويا، أو تكتب في شكل حروف، أو قد تمثل على المسرح، كما يمكن أن تؤدى بطريقة "البانتوميم"، أي التمثيل الصامت، أو تظهر على هيئة صور منعكسة على شاشات العرض ثابتة أو متحركة مصحوبة بالصوت والموسيقى أو غير مصحوبة. هذه كلها وسائط القصة. إن هذا يمكن مقارنته كذلك بالتفرقة التي قال بها سوسير بين اللغة والكلام. فاللغة لها وجود مستقل عن أي صورة من الصور التي تظهر فيها أو النصوص التي تتمثل فيها. وكذلك يقال في القصة.

إن القصة ليست هي الكلمات المكتوبة على الصفحة، لكنها شئ يبنيه القارئ من الألفاظ الموجودة في النص، بعملية استنباطية قائمة على ما اكتسب من مهارة يمكن تنميتها من خلال معرفته بالنصوص الأدبية وتقاليدها. فالحكاية أو القصة إنما تستمد من التقاليد الأدبية ومن الثقافة(**) التي ينتمي النص إليها ولذلك كان القارئ ـ بالرغم من دوره الإبداعي الذي بدونه لا يمكن أن توجد قصة ـ محكوما بقواعد للفهم والاستنباط تضع حدودا لحريته في استخلاص القصة واستنباطها. هذه القواعد راجعة إلى تلك التقاليد الأدبية. ونحن هنا واقعون تماماً في نطاق التفكير السيميوطيقي. فالبحث السيميوطيقي لا يرى أن للمؤلف أو للقارئ حرية مطلقة في صنع المعنى، وإنما تمر عبرهما الشفرات التي هي شرط التجربة الاتصالية بينهما، وذلك لا يتيسر إلا بوضع حدود للرسائل التي يمكن أن يتبادلاها. والعمل الأدبي حينئذ ليس مجرد مجموعة من الألفاظ، وإنما شبكة من الشفرات التي تجعل العلامات الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص"[٦].

(*) - narrative medium .

(**) - culture .

ولكن ما معنى أن تقرأ العلامات المكتوبة كنص خاص؟ أن تقرأ بوصفها أدبا. قد يمكن أن يقرأ عالم الجغرافيا - مثلاً - أو عالم التاريخ نصا أدبيا ليحصل منه على مبتغاه، لكنه لن يستطيع قراءته قراءة أدبية إلا إذا واجه النص مزودا بفهم مسبق ومعرفة باطنية لعمليات الخطاب الأدبي. وما لم يكن مزودا بهذه المعرفة وله ألفة بالتقاليد التي تستند إليها قراءة الأعمال الأدبيـة، فإنه سيقف حينئذ أمام النص مكتوفا، فلا يعرف ما هو صانع بهذه التوليفة الغريبة من العبارات. قد تمكنه معرفته باللغة من فهم العبارات والكلمات والجمل، لكنه لن يكون قادرا على قراءتها أدبيا أي بوصفها أدبا، لأنه يفتقر إلى الملكة الأدبية التي تمكن من حازها من إنجاز ذلك. إنه - والحالة هذه - لم يقم ببرمجة نفسه على "نحو" الأدب التي من شأنها أن تعينه على الفهم[٢].

لقد ظهر في كلامنا مصطلح الملكة الأدبية. وهو أحد المصطلحات الكثيرة التي تنتمي إلى عائلة "الملكة". واصطلاح الملكة اصطلاح اشتهر أصلا على يدي عالم اللغة الأمريكي نوعم تشومسكي ونظريته في النحو التوليدي. وهذا المصطلح وقسيمه الآخر الذي يقابله وهو الأداء[*]، كثيراً ما يضاهي بينهما وبين مصطلحي سوسير: اللغة والكلام. وقد امتد مفهوم الملكة إلى مجالات كثيرة، بعد أن أدرك علماء اللغة بأخرة، قصور هذه التفرقة التي اصطنعها تشومسكي لوقوفهم على جوانب لم يلتفت إليها هو ولا الذين نهجوا نهجه. وكان من جراء ذلك أن اتسع مفهوم الملكة ليشمل كل قدرة نحتاج إليها للنطق بالألفاظ المناسبة لكل موقف من مواقف حياتنا اللغوية والاجتماعية، للوصول إلى غايات بعينها: مخاطبة الرؤساء مثلاً وتقديم الاعتذارات أو الالتماسات وغير ذلك كإجراء مكالمة تليفونية مثلاً، فهذه كلها مسائل نحتاج إلى استيعاب بروتوكولاتها أو برامجها أو امتلاك ناصيتها[٣]. وبهذا اقتربت كلمة "الملكة" جداً من معنى كلمة المهارة التي يحصلها المرء بالتدريب وينالها بالاكتساب.

(*) - Performance.

من هنا جاء مصطلح الملكة القصصية. وإذا كانت هذه الملكة محكومة ـ فى جانب منها ـ بالثقافة، كما قدمنا، فهذا راجع إلى كونها سلوكا مكتسباً شأنها فى ذلك ـ كما أسلفنا ـ شأن اكتساب اللغة. لكنها كذلك تقوم ـ وهذا هو الجانب الآخر ـ على أساس من الاستعداد الكامن فى الجنس البشرى ونزوعه إلى اكتساب هذا النوع بعينه من السلوك، كمثل ما يقال فى اللغة. وفى هذا الصدد يقول شولز[٩]: وفى العالم الغربى المعاصر تبدو ثقافة الملكة القصصية[*] متجانسة إلى حد كاف، حتى ليمكن النظر إليها نظرتنا إلى لغة بعينها من اللغات، باعتبارها كلا ذا نظام.

لننظر فى بعض نصوص الحكايات الشعبية: إن الكلمات "كان ياما كان" ـ كما يقول شولز ـ هى كلمات سحرية؛ بمعنى أنها أشبه بكلمة السر التى تتفتح بها مغارة على بابا. فهذه كذلك ينفتح بها فى ذهن القارئ دائرة التقاليد الأدبية للقصة. وهى إذا ماقيلت حركت فى ذهنه آلة تظل تدور وتندفع فى حركتها، ولا تتوقف هذه الحركة إلا بكلمات سحرية أخرى، مثل: "وعاشوا فى ثبات ونبات"، أو ما أشبه. ومثل هذا يقال فى النصوص الروائية الأخرى: ما إن يتبين القارئ الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه حتى تنفتح فى ذهنه دائرة التقاليد الأدبية لهذا الجنس[١٠]. ومن هنا نستطيع أن نفهم كلام كلر الذى سقناه فى موضع آخر، وهو أن كتابه فقرة من الفقرات الصحفية مثلاً على هيئة الشعر، يهيئ لاستقبالها استقبالا مختلفا يستمد من الصورة التى فى أذهاننا عن الشعر وتقاليده.

وجملة الأعراف والتقاليد الأدبية اللازمة لتفسير النصوص راجعة فى جانب منها إلى النصوص الأخرى التى تنتمى إلى الجنس الأدبى نفسه"[١١]. ومن هنا تأتى فكرة التناص[**]، وهو مصطلح أدخلته إلى الدراسات النقدية جوليا كرستيفا فى أواخر الستينيات. والأساس المشترك بين السيميوطيقيين جميعاً فيما يتعلق بهذه المسألة، هو أنه مثلما أن العلامة لا تشير إلى الشئ الخارجى من أشياء العالم

---

[*] – والكلمة التى يستعملها هنا هى narrativity .

[**] – intertextuality .

كالجماد والنبات وغير ذلك، وإنما تشير إلى علامات أخرى سواها داخل النظام اللغوى مثلاً، فكذلك النصوص تشير إلى نصوص أخرى سواها. فالفنان ـ أديبا أو رساما ـ لا يستند إلى الطبيعة في كتاباته أو لوحاته، وإنما يستند إلى الطرائق التى جرى عليها سابقوه في تحويل الطبيعة إلى نصوص. فالنص يختبئ فى داخله نص آخر يشكل معناه، سواء كان المؤلف على وعى بذلك أو على غير وعى.

والتناص عادة ما يكون أكثر خفاء وأشد تعقيداً فى تفاعلاته مما يظهر فى المعارضات الشعرية مثلاً، أو النصوص التى تشترك فى موضوع واحد، كالمسرحيات التى تناولت قصة أوديب مثلاً، فإنه على الرغم من أن بين هذه النصوص بالفعل علاقة تناص، إلا أن تلك صورة ساذجة للفكرة. ذلك أنه فى إطار الغرض الشعرى الواحد، كالرثاء، كل مرثية هى نص يختبئ فى سواها من المراثى.

الجنس الأدبى إذاً مفهوم مبناه على التناص: فأى قصيدة غنائية، أو غير غنائية، تجرى على التقاليد التى ترجع إلى التراث الأدبى الذى ينتهى إلى الشاعر. ولا يوجد نص فى الحقيقة ـ كما تذهب كرستيفا ـ حر من النصوص الأخرى التى يقوم بينها حوار لا ينتهى، سواء فى الحقبة الواحدة أو الحقب المتعاقبة. النص بهذا المعنى هو تحويل(*) عن نص آخر. ولذلك كان التناص، أو كمون النصوص بعضها فى بعض إطارا مرجعيا هاما يعين على تفسير النصوص"[12].

ونعود إلى ذكر الملكة القصصية التى تقوم على التفرقة ـ كما ظهر مما تقدم ـ بين القصة والوسيط القصصى. وهذه التفرقة هى الأساس الذى ينهض عليه هذا الفصل برمته الذى جعلنا عنوانه بويطيقا الرواية. يقول لودج"[13]. لا شك أن أعظم الإنجازات فى هذا الصدد ـ يقصد بويطيقا الرواية ـ فى العصور الحديثة كان راجعا إلى التفرقة التى أقامها الشكليون الروس بين الفابيولا(*) والسوزيت(*) ـ بين الحكاية

(*) - Transformation -

(*) - fabula -

على النحو الذى ربما حدثت عليه حدوثا فعليا فى الزمان والمكان فى خط ممتد من الأحداث المتجاورة التى لا حصر لها - الحكاية فى صورتها البيضاء المحايدة، وبين النص الفعلى الذى ظهرت فيه الحكاية: النص بكل ما فيه من فجوات ومحذوفات وتأكيدات وإعادة لترتيب الأحداث.

وقد تعددت المصطلحات التى استعملت فى نظرية الرواية - فى هذه النقطة، وكلها تنصب دلالاتها فى نفس المفاهيم. فلولا كان للتفرقة التى قال بها إميل بنفنست بين الحوار[*] والسرد[*] تأثير واسع على النظرية الأدبية. وقد استعمل فى الإنجليزية الكلمة plot لمقابلة المصطلح الشكلى sjuzhet، وإن كانت الكلمة الإنجليزية غير مناسبة لترجمة المصطلح، كما يظهر فى شكوى بعض الباحثين[١١].

وفى نظرية الشكليين الروس يمكن على نحو مبدئى أن نقيس التفرقة التى قالوا بها بين الفابيولا والسوزيت، بالتفرقة التى قالوا بها - كذلك - بين لغة الشعر ولغة الاستعمال، أو اللغة العادية التى يستعملها الناس. فالحيل[*] البلاغية التى تظهر فى النص الروائى ليس مراداً بها أن تكون سبيلا إلى الإفضاء أو الكشف عن الحكاية أو الفابيولا، بل إن لها عليها تأثيرا إغرابيا[*][١٢]. هذا الإغراب إنما ينشأ أساسا من جعل العلاقة بينها وبين الفابيولا علاقة بين الأمامية[*] والخلفية[*] - أى بين عنصر تجعل له الصدارة وعنصر آخر خلفى يرى فى ضوئه العنصر الأمامى.

وتعد المحاولة التى قام بها شلوفسكى Shklovsky فى هذا الصدد من المحاولات الأولى على مستوى بويطيقا الرواية، وهى محاولة كان لها تأثير كبير

---

[*] - sjuzhet .
[*] - discours
[*] - histoire .
[*] - devices .
[*] - defamiliarizing .
[*] - foreground .
[*] - background .

على النقد البنيوى الذى جاء من بعد. كان اهتمام شلوفسكى يتجه إلى ذلك الجانب من البنية القصصية للرواية الذى يمكن أن تمارس عليه عملية الإغراب نشاطها، ألا وهو الحبكة، فهو يميز بين القصة والحبكة - أي الفابيولا والسوزيت - فالقصة هي الأحداث في تسلسلها الطبيعي أو المادة الخام، والحبكة هى الطريقة التى يتم بها إغراب القصة. ولذلك يمكن النظر إلى الحبكة فى الرواية كما ينظر إلى الإيقاع والقافية في القصيدة[١٦]. بل يمكن أن يقال إن البطل فى أى قصة إنما هو وظيفة تنهض بها الحبكة وهى التى تخلقه خلقا، تماما مثل هاملت الذى خلقته تقنية المسرح، كما يقول شلوفسكى[١٧].

وعملية الإغراب تقتضى وجود "معيار" مألوف أو أساس يمكن مخالفته وإيقاع الإغراب عليه. وغياب هذا المعيار ينفى المسألة ويقوضها من أساسها. ولذلك يرى هوكس"[١٨]" أن من أفضل الأعمال التى عالجت هذه المشكلة ما قام به بروب فى كتابه مورفولوجيا الحكاية الشعبية الذى يعد خطوة هامة أخرى فى مجال بويطيقا الرواية. فاهتمام بروب فى الحقيقة هو بالضبط "بالمعايير" التى يظهر منها عمل البنية القصصية.

اتضح لنا حتى الآن - إذاً - شيئان: أولا التفرقة بين السرد والحوار، وثانياً التفرقة بين النص والحكاية. وهاتان الوسيلتان هما الأساس الذى ينبنى عليه المنهج السيميوطيقى فى تحليل النصوص الروائية وفك شفرتها[١٩].

وإذا صح أن أصحاب النظرية الروائية قد اتفقوا على شيء، فهو أن نظرية الرواية تقتضى هذه التفرقة التى ذكرناها بين القصة والعمل القصصى. وهذا شيء يراه كلر[٢٠] - من المشتغلين بالنظرية - مقدمة لا يستغنى عنها فى نظرية الرواية. فعلى المرء أن يفرق - إذا أراد أن يدرس الرواية - بين ما هو روائى وما ليس بالروائى. وهذا يقتضى أن يوضع فى الاعتبار دائماً أن العمل الروائى تبرز فيه جملة متتابعة من الأحداث. وعلى من أراد أن يقوم بتحليل النص أن يكون قادرا على تحديد هذه الأحداث ووظيفتها فى كونها شيئاً يسبق وجوده وجود النص، كما يوجد مستقلاً عنه.

وقد يوقع هذا القول في وهم القارئ أن أصحاب النظرية الروائية يعتقدون أن أحداث قصة من قصص بلزاك مثلاً قد وقعت بالفعل، أو أن بلزاك قد تصور الأحدث أولاً ثم جسدها في الخطاب الروائي. وهذا ما يبادر كلر إلى نفيه. يقول: وإنما يلزم لكي يقوم المرء بالتحليل الروائي لنص من النصوص أن يتعامل معه باعتباره محاكاة لأحداث[*] ينظر إليها على أن لها وجوداً مستقلاً عن أي وجهة نظر معينة تظهر من خلالها الأحداث في العمل الروائي، وينظر إليها كذلك على أن لها خصائص الأحداث الحقيقية التي لها وجود فعلي. ويترتب على ذلك أن العمل الروائي ربما لم تظهر فيه العلاقة بين حدث من أحداثه وحدث آخر على المستوى الزمني، ولكن الناقد ينبغي عليه أن يتبين ذلك في التسلسل الطبيعي للأحداث، كما لو كانت قد وقعت بالفعل متزامنة أو متعاقبة. والثمرة التي نجنيها من وراء ذلك أنه يتيسر لنا عندئذ أن نقوم بتشخيص العمل الروائي على أنه قام بتعديل الترتيب الطبيعي للأحداث، أو أنه أزال هذا الترتيب، فنتمكن حينئذ من إبراز وجهة النظر الروائية[*]. وهكذا يمكننا من خلال إقامة أساس غير نصي أن ننظر إلى كل شئ في النص على أنه طريقة في تفسير هذا الأساس وتقييمه"[٢٢].

ومفهوم وجهة النظر هذا مما تركز عليه اهتمام صاحب كتاب بلاغة الرواية[٢٣] الذي طلع به على الناس عام ١٩٦١. وفيه ينظر إلى الرواية على أنها مكونة من قاص[*] وقصة[*]، وذلك قبل أن يلفح النقد في انجلترا وأمريكا على النظرية البنيوية التي انطلقت من القارة الأوربية. وقد سبق واين بوث بكلامه هذا عن وجهة النظر ما قال به جينيت الذي اصطنع لذلك مصطلح البؤرة[*]. ولكن جينيت يرى أن مصطلح وجهة النظر لا يميز بين الراوي وبين الشخصية التي تتم رؤية

(*) representation .

(*) point of view .

(*) teller .

(*) tale .

(*) focalization .

الأحداث من منظورها هي، فعادة ما يكون الرواي وصاحب المنظور متباينين في عملية القص، وإن كان احتمال اختلاطهما معاً إنما يزداد إذا جاء القص بضمير المتكلم وليس الغائب. فغالباً ما يبدو الراوي وصاحب المنظور شيئاً واحداً، ولكن يمكن الفصل بينهما، وإن لم يتميز أحدهما عن الآخر[٦٣].

ويذهب جينيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار – أو عدم اختيار – وجهة نظر بعينها[٦٤]. ومعنى ذلك أن المنظور مبناه على من الذي تسود وجهة نظره في موضع بعينه من النص وتوجه - أي وجهة النظر هذه - الحكاية عندئذ وجهتها[٦٥]. وهنا يقيم جينيت تفرقة أساسية بين البؤرة والقص[*] أو بعبارة أخرى بين من يرى، ومن يتكلم - كما سيأتي بيان ذلك بالتفصيل.

والقص أحد ثلاثة مفاهيم في نظرية جينيت. فإذا كانت التفرقة عند النقاد بين شيئين هما القصة والعمل القصصي، فهي عنده بين ثلاثة أشياء: القصة والعمل القصصي والقص. فالمراد بالقصة ما سبق أن شرحناه وهو الحكاية نفسها باعتبارها مجموعة الأحداث أو ما يطلق عليه جينيت محتوى الرواية. وهو ما يمكن أن تلخص به العمل الروائي إذا أردنا أن نشرح ما تدور حوله هذه الرواية أو تلك، وهو حينئذ الشخصيات والأحداث فيها. ويناظر جينيت هذا بما أطلق عليه سوسير لفظ المدلول. وأما العمل القصصي فهو النص نفسه مكتوباً أو ملفوظاً، أو هو الخطاب الذي تظهر فيه القصة وربما أعيد فيه ترتيب الأحداث، وفيه تنهض الشخصيات في علاقات متنوعة بعضها مع بعض – علاقات إذا قورنت بما عليه القصة في الأساس، ظهر الاختلاف في كونها لم تكن على هذا النحو من الاكتمال

(*) - narration -

الذى ظهرت عليه فى النص الروائى. وهذا ما يراه جينيت مناظراً لمقولة سوسير عن الدال. وهناك شئ آخر هو عملية القص أو الإخبار بالقصة نفسه، وهو ما يطلق عليه عملية إحداث الفعل الروائى[*]"[٢٦].

ويرى بعض النقاد[٢٧] أن تفرقة جينيت هذه بين الأشياء الثلاثة، ترتد فى النهاية إلى شيئين فقط، هما المفهومان اللذان أشير إليهما عند النقاد الروس بالقابيولا والسوزيت.

إن دراسة وجهة النظر فى الرواية قد بلغت ذروتها فيما قام به جينيت فى كتابه الخطاب الروائى، ولذلك وجب أن نقف وقفة تفصيلية عند أفكاره فى هذا الكتاب.

إن النقطة التى يجعلها جينيت منطلقه فى تحليل الخطاب الروائى، هى التقسيمة التى قال بها من قبل تودوروف، حين ذهب إلى أنه يمكن تصنيف المسائل المتعلقة بالرواية فى ثلاث مقولات: مقولة الزمن (زمن الفعل)[ ]، وهى تعبر عن العلاقة بين الزمن فى القصة والزمن فى الخطاب الروائى أى النص، ومقولة الوجه[*]، وهى تعبر عن طريقة الراوى فى إدراك القصة. وهذه المقولة تتصل أساساً بمسألة "وجهة النظر" الروائية. ومقولة الصيغة[*] وتعبر عن نمط الخطاب الذى يستعمله الراوى. وهما أعنى مقولتى الوجه والصيغة يجتمع فيهما معاً المسائل المتعلقة بالمسافة[*] وهى المسائل التى تناولها التراث النقدى الأمريكى المنحدر إلينا من هنرى جيمس فى ضوء التقابل بين الإظهار[*] والإخبار[*] (أو القص)، وهو ما

---

[*] – the producing of the narrative action .

[ ] – tense .

[*] – aspect .

[*] – mood .

[*] – distance .

[*] – showing .

[*] – telling .

يعد إحياء لمقولتي أفلاطون عن المحاكاة[*] والحكي[*]. إحدى المقولتين تتعلق بالطرق المختلفة لأداء الأقوال التي تنطق بها الشخصيات، والأخرى تتعلق بطرق حضور الراوي أو القارئ في الرواية على نحو صريح أو ضمني[٢٨].

والمصطلحات الثلاثة هي في الأساس اصطلاحات نحوية، وكلها تتعلق بالفعل verb. والسبب في ذلك راجع إلى أن جينيت يرى أن الرواية هي فعل مكبر ـ هي توسع في الفعل[٢٩]. فمثلاً: أنا أمشي، جاء فلان، هما صورتان مصغرتان للرواية. والعكس كذلك صحيح. فالأوديسة ليست إلا تضخيما أو توسيعا لهذا الفعل: عوليس يعود إلى وطنه في إيثاكا. ورواية بروست التي يعني جينيت بتحليلها ـ على مدار كتابه كله ـ هي تعبير متسع لهذا الفعل: مارسيل يصبح كاتباً[٣٠]. وإذا أردنا نحن مثالاً خاصاً من عندنا، وكانت قصة اللص والكلاب مثلاً هي موضوع التحليل قلنا إن الرواية ليست إلا تضخيماً كذلك لهذه الجملة التي لا تشتمل إلا على فعل واحد ليس غير: سعيد مهران يفشل في الانتقام من أعدائه.

هذه المقولات الثلاثة يتناولها جينيت تحت خمسة عنوانات، الثلاثة الأولى منها، وهي: ترتيب الأحداث[*]، والمدة[*]، ومعدل التردد[*]، تختص جميعاً بتناول الزمن. وأما الرابع فيتناول الصيغة mood، والخامس يتعلق بالصوت[*]. أما الزمن والصيغة ـ وهي العنوانات الأربعة الأولى ـ فيدخلان تحت بحث العلاقة بين القصة والرواية أي بين القصة والنص، بينما يظهر أثر الصوت على مستوى العلاقة بين

(*) – mimesis.

(*) – diegesis.

(*) – order.

(*) – duration.

(*) – frequency.

(*) – voice.

القص والرواية (النص) من جهة، وعلى مستوى العلاقة بين القص والقصة من جهة أخرى[٣١].

أما المفردة الأولى من مفردات جينيت الخمسة، فهي المتعلقة بنظام ترتيب الأحداث في الرواية. ولا بد أولاً أن نميز بين شيئين: زمن الشئ الذى يحكى أو زمن القصة، وزمن الرواية وهو الزمن الذى يظهر في النص. وإذا استعملنا عبارة أخرى، قلنا إن هناك زمنين: زمن المدلول، وهو زمن القصة، وزمن الدال أو الرواية أو النص أو الخطاب الروائي أو ما شئت من ألفاظ.

نحن هنا إذاً بإزاء نوع من الثنائية تسمح ـ كما يقول كرستيان متز[٣٢] بالتحريف في التسلسل الزمني، هذا التحريف الذى هو سمة للأدب الروائي بعامة: أن نوجز ثلاث سنوات من حياة البطل مثلاً في جملتين أو نلجأ إلى المونتاج، وذلك في الأفلام الروائية فنستبدل بذلك لقطات سريعة إلخ. وهذه الثنائية لا تسمح لنا بذلك فحسب، بل هي تحفزنا إلى أن نعد من بين وظائف الرواية اختراع مشروع زمني يقام في ضوء مشروع زمني آخر.

إن تغيير تسلسل الزمن في الرواية له في الانجليزية مصطلح معروف وهو anachrony الذى يعني وضع حادثة في غير موضعها بتقدمها على حادثة سواها أو بتأخيرها عنها، خلافاً لما عليه الحال في التسلسل الطبيعي للأحداث. إن هذا التغيير سمة يتصف بها الأدب الروائي بعامة كما قدمنا. وفي التراث الأدبي الغربي ـ كما يقول جينيت ـ نجد ذلك إحدى خصائصه الاستهلالية. في السطر الثامن مثلاً من الإلياذة يستهل الراوى روايته بالشجار الذى نشب بين أخيل وأجا ممنون، هذا الشجار الذى جعله الراوى نقطة البداية التي يعود منها إلى الوراء عشرة أيام تقريباً ليكشف عن سبب هذا الشجار في حوالي ١٤٠ سطراً قائمة على الاسترجاع(*)، أي استرجاع أحداث ماضية (الإهانة التي وجهت إلى كريسيس ـ غضب أبولو ـ الطاعون). ومن الحقائق المعروفة أن هذه الطريقة في الاستهلال قد صارت فيما

(*) ـ retrospection .

بعد إحدى الخصائص الشكلية للملحمة. ومن الحقائق المعروفة كذلك أن التراث الروائي الغربي انتهج هذا الأسلوب الذي جرى عليه سلفه، حتى في صميم تراثه من الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر.

لذلك لا ينبغي القول بأن هذا التحريف في الزمن أو التغيير في نظام تسلسله هو من الأمور التي تقع في حيز الندرة، ولا أنه من مخترعات الرواية الحديثة، بل على العكس من ذلك تماما فهو مصدر تقليدي يستمد منه القص الأدبي[٣٣]. ولذلك كانت مسألة وجود الدرجة صفر في التحريفات الزمنية، وهي الدرجة التي يتطابق فيها زمن الرواية وزمن القصة تطابقا تاما أمراً افتراضيا ليس غير، لكن لا وجود لذلك في الواقع.

إنه لكي ندرس الترتيب الزمني في النص الروائي لابد أن نقارن الأجزاء الزمنية التي يتكون منها الخطاب الروائي أو النظام الذي رتبت عليه الأحداث، أقول نقارن ذلك بنظام الترتيب الذي جاءت عليه هذه الأحداث نفسها أو الأجزاء الزمنية التي تتكون منها القصة. إننا نقيم هذه المقارنة مسترشدين بالنص الروائي الذي يشير إلى ذلك صراحة أو يستنبط ذلك منه ضمناً من خلال بعض المفاتيح غير المباشرة. على أن هذا لا يتيسر لنا في جميع الأحوال، بل هو عديم الجدوى وعقيم في بعض الحالات، كروايات روب - جرييه الذي يعمد عمداً إلى محو كل أثر يدل على الزمن. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فهذا العمل ممكن بل ضروري إذا جئنا لدراسة الرواية الكلاسيكية. فالخطاب الروائي ثمة لا يلجأ إلى تغيير ترتيب الأحداث إلا ويخبرنا بذلك. ولذلك ينبغي إذا صادفنا في بعض مقاطع الرواية مثلاً قولا كهذا: "قبل ذلك بثلاثة أشهر ...." أن نأخذ في الاعتبار أمرين: أن هذا المشهد يأتي في الرواية تاليا لامتلواء وأن نفترض أنه يأتي في القصة متلواً وليس تاليا. إن هذه العلاقة بين الاثنين أساسية في النص وإهمالها لايعد تجاوزا للنص فحسب، بل هو كذلك قضاء عليه أو بتعبير جينيت قتل له"[٣٤].

ولو أنعمنا النظر قليلاً في افتتاحية الإلياذة التي أشرنا إليها، لوجدنا الحركة الزمنية فيها أكثر تعقيداً من مجرد كونها حركة استرجاعية أساسها النظر إلى أحداث الماضي:

"أيتها الربة حدثي عن غضب أخيل بن بليوس، الغضب المدمر الذي أدى إلى محن لا حصر لها حاقت بأهل اليونان، وألقى بكثير من الأرواح القوية للأبطال في هاديس (جهنم) وبأجسادهم فرائس للكلاب ولكل طير مجنح، وهذا ما عمل على تحقيقه مستشار زيوس منذ اليوم الذي تخلى فيه أتريدس Atreides - في أول نزاع شب - عن ملك الإنس النبيل أخيل.

فمن ذا من بين الآلهة جعل الاثنين يتنازعان ويختلفان؟ حتى ابن ليتوس وزيوس؛ لأنه وقد غضب للملك سلط على الجيش طاعونا وبيلا حتى أخذ الناس منه يهلكون، لأن أتريدس ألحق الإهانة بالكاهن كريسيس".

إن نقطة البدء التي ينطلق منها هوميروس هي غضب أخيل، وهذا هو الموضوع الأول. أما الموضوع الثاني فهو ألوان الشقاء التي حاقت بأهل اليونان التي هي في حقيقة الأمر مترتبة على هذا الغضب. وأما الموضوع الثالث فهو الشجار بين أخيل وأجاممنون وهو السبب المباشر للغضب، ومن ثم فهو سابق عليه. ثم يستمر صاحب الإلياذة في الرجوع إلى الوراء من سبب إلى سبب، فالطاعون سبب الشجار، وأخيراً فالإهانة التي لحقت كريسيس هي سبب الطاعون.

إن هذه العناصر الخمسة في الافتتاحية التي افتتحت بها الإلياذة يمكننا أن نطلق عليها: أ، ب، جـ، د، هـ وفقا لتركيبها في النص. أما ترتيبها في القصة فله وضع مختلف، فهي تأخذ زمنيا هذه الأوضاع: ٤، ٥، ٣، ٢، ١. وعلى ذلك يمكن أن نصوغ علاقة الزمنين في الرواية والقصة في هذه المعادلة:

أ٤- ب٥- جـ٣- د٢- هـ١

وبهذا نلاحظ أن الحركة الزمنية في النص أقرب إلى أن تكون رجوعاً القهقرى إلى الوراء، فهي حركة قهقرية تقريباً"[٣٢].

وإذا ما تركنا إلياذة هوميروس، ومضينا في تحليل التحريف الزمني أبعد من ذلك، وجدنا من صور هذا التحريف أو التعديل في وضع الزمن في الرواية أن المستقبل يصير حاضرا. ولكن المستقبل هنا نتكون عنه في الماضي فكرة في عقل إنسان ما، هو مثلاً شخصية جان في رواية بروست المسماة جان سانتى Jean Santeuil. فالبطل يمر بعد عدة سنوات على الفندق الذي تقيم فيه ماري كوسيشيف Marie Kossichef التي وقع في حبها ذات يوم، فيقارن الانطباعات التي تولدت اليوم لديه بتلك التي تخيل ذات يوم أنها ستتولد اليوم عنده:

"أحيانا حين يمر من أمام الفندق يتذكر الأيام الممطرة التي كان يحضر فيها مربيته هذه المسافة في رحلة حج. لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن تنتابه الكآبة التي ظن أنه سيتجرعها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحبها. لأن هذه الكآبة التي تخيلها مسبقا قبل أن تحدث له هذه اللامبالاة التي وقعت له بالفعل، إنما جاءت من حبه لها. وهو حب لم يعد له وجود".

وإذا أردنا تحليل الزمن في هذا النص، توجب علينا أولاً أن نقوم بتجزئته إلى مقاطع، ثم نقوم بوضع رقم لكل جزء من هذه الأجزاء التي يتكون منها، بحيث يناظر هذا الرقم الزمن الأصلي للحدث في القصة. إننا هنا أمام تسعة أجزاء في النص يتوزعها وضعان زمليان للقصة هما: ٢ (الآن = اللحظة الحاضرة)، ١ (ذات يوم = الماضي). وبغض النظر عن الطبيعة التكرارية للأحداث التي يشير إليها ظرف الزمان "أحيانا"، فإنه يمكننا أن نرجع أجزاء النص إلى أوضاعها الزمنية على النحو الآتي:

الجزء أ يتسق مع الوضع ٢ (أحيانا حين يمر من أمام الفندق يتذكر)

الجزء ب يتسق مع الوضع ١ (الأيام الممطرة التي كان يحضر فيها مربيته هذه المسافة في رحلة حج).

الجزء جـ يتسق مع الوضع ٢ (لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن)

الجزء د يتسق مع الوضع ١ (تنتابه الكآبة التي ظن)

الجزء هـ يتسق مع الوضع ٢ (أنه سيتجرعها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحبها).

الجزء و يتسق مع الوضع ١ (لأن هذه الكآبة التي تخيلها مسبقا)

الجزء ز يتسق مع الوضع ٢ (قبل أن تحدث له هذه اللامبالاة التي وقعت له بالفعل).

الجزء ح يتسق مع الوضع ١ (إنما جاءت من حبه لها)

الجزء ط يتسق مع الوضع ٢ (وهو حب لم يعد له وجود)

وحينئذ يمكننا أن نصوغ المعادلة الزمنية للعلاقة بين القصة والرواية على النحو الآتي:

أ٢ـ ب١ـ جـ٢ـ د١ـ هـ٢ـ و١ـ ز٢ـ ح١ـ ط٢

وهنا نجد أنفسنا أمام حركة زجزاجية تماماً.

وعلى الرغم من هذا التحليل الذي تقدم لهذا المثال من بعض أعمال بروست، إلا أننا لم نستنفد بعد تحليله زمنيا على مستوى التعاقب نفسه بين الأجزاء، وعلينا لذلك أن نتبين العلاقات التي تربط كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر.

فإذا أخذنا الجزء أ باعتباره نقطة البداية (ومن ثم فله وضع استقلال)، أمكن حينئذ أن نقول إن الجزء ب استرجاعي. ويمكننا أن نقول إن هذا الاسترجاع ذاتي بمعنى أن الشخصية نفسها تتبناه، ولا عمل للرواية هنا أكثر من تقرير الأفكار الحالية التي للشخصية "كان يتذكر". وهكذا نرى أن الجزء ب تابع للجزء أ؛ فهو يوسم بكونه استرجاعيا بالنسبة إلى الجزء أ.

والجزء جـ يستمر في الرجوع إلى القسم أ ولكن دون أن يكون تابعاً له ومرة أخرى نجد القسم د استرجاعيا، لكن الاسترجاع هذه المرة يتبناه النص نفسه مباشرة؛ إذ من الواضح أن الراوى هو الذى يذكر أن الكآبة لا وجود لها، حتى لو كان البطل نفسه يلاحظ هذه الملاحظة.

والجزء هـ يعود بنا إلى الحاضر ولكن بطريقة مختلفة جملة وتفصيلا عن الجزء جـ؛ لأن الحاضر ينظر إليه هذه المرة على أنه ينبثق من الماضي و "من وجهة نظر" الماضي: إنه ليس مجرد عودة بسيطة إلى الحاضر لكن توقع للحاضر من داخل الماضي. وهو توقع ذاتي بغير خفاء. إن الجزء هـ بذلك تابع للجزء د، مثلما أن د تابع للجزء جـ؛ بينما الجزء جـ له وجود مستقل شأنه شأن الجزء أ.

أما الجزء و فهو يعود بنا مرة أخرى إلى الوضع ١، أى الماضي، على مستوى أعلى من مستوى التوقع فى الجزء هـ؛ هو مجر عود إلى الوضع ١ لا أكثر ولا أقل، وهو عود إلى وضع تابع. والجزء ز هو كذلك توقع، لكنه توقع موضوعي هذه المرة؛ لأن جان الذى ينتمى إلى الزمن الذى انقضى تنبأ بأن ينقضى الحب مثلما تنبأ بالكآبة - وليس اللامبالاة - لفقدان هذا الحب.

وأما الجزء ح فهو مجرد عود إلى ١، شأنه شأن الجزء و. والجزء ط يشبه الجزء جـ فى كونه ليس إلا عوداً إلى ٢ أى إلى نقطة البداية.

بعد هذا التحليل الذى ظهر فيه بعدان آخران هما التبعية والاستقلال، يستبدل جينيت بالمعادلة الأولى معادلة أخرى، على هذا النحو:

أ٢ (ب١) جـ٢ [د١ (هـ٢) و١ (ز٢) ح١] ط٢

وفيها يتيسر لنا أن نرى بوضوح الاختلاف بين الأجزاء: أ، جـ، ط من جهة والأجزاء هـ، ز من جهة أخرى، فلكل منهما نفس الوضع الزمني لكن ليس على نفس المستوى الهيراركي.

إن جينيت يمضي في تحليل الزمن وتعقيداته في رواية بروست "في إثر زمان مضى"(*) وبيان صور مختلفة له غير هذه العينة التي تقدمت والتي جمعت ألواناً شتى من العلاقات الزمنية متمثلاً ذلك في الاسترجاعات الذاتية والموضوعية، والتوقعات الذاتية والموضوعية كذلك، والعود إلى كل من هذين الوضعين. وهو يستبدل بمصطلحي الاسترجاع retrospection والتوقع anticipation مصطلحين آخرين لهما نفس المعنيين وهما: analepsis للاسترجاع و prolepsis للتوقع أو استشراف المستقبل، مع استبقاء المصطلح anachrony للدلالة به على التحريف الزمني بقسميه. إلا أن أهمية تحليل جينيت للزمن أنه ينتهي فيه إلى نتيجة تجعل لهذا التحليل مغزى وليس مجرد جهد عبثي يمتد في الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصب آخر الأمر في نتائج تلقي ضوءاً كاشفاً على العمل الذي يتعرض طول الوقت لتحليله. يقول: إن أهمية القص القائم على التحريف الزمني في "في إثر زمان مضى" متصلة بالشخصية الاسترجاعية في رواية بروست التي هي برمتها حاضرة في عقل الراوي في كل لحظة من اللحظات. فمنذ اليوم الذي أدرك فيه الراوي، وهو مغشي عليه من النشوة، المعنى الجامع لقصته، وهو لا يتوقف أبدا عن الإمساك بكل خيوطها في وقت واحد، والقبض على كل الأماكن واللحظات فيها في وقت واحد، لكي يكون قادراً على إقامة تعدد في العلاقات "التلسكوبية" بينها: هذا نوع من كلية الوجود، كلية وجود مكانية وزمنية أيضاً"[٣٦].

لكن التحريف الزمني لا يمكن أن نصل من خلاله وحده إلى نتائج حاسمة، لأنه لا يصور إلا ملمحاً واحداً من جملة الملامح التي تتصل بالزمن في الرواية. فمن الواضح مثلاً أن تحريفات السرعة - سرعة الأحداث تساهم في الخروج من أسر الزمنية الروائية شأنها في ذلك تماماً شأن التجاوزات التي تتصل بنظام ترتيب الأحداث زمنياً، وهو ما يشكل العنصر الثاني عند جينيت من العناصر الخمسة، وهو عنصر المدة.

* * *

(*) – وهي الترجمة التي نختارها لعنوان: A la recherche du temps perdu بدلا من الترجمة العربية الشائعة وهي البحث عن الزمن المفقود، وجدير بالذكر أن الترجمة الإنجليزية للعنوان الفرنسي جاءت هكذا:

Remembrance of Things Past

لكن تصادفنا في هذا المجال صعوبة مرجعها إلى استحالة قياس المدة في الرواية، هل هي مدة القراءة؟ حتى ذلك يختلف من شخص لآخر. وحتى على مستوى الشخص الواحد تختلف مدة القراءة باختلاف الظروف. الأمر هنا بخلافه في الموسيقى مثلاً أو السينما. ولا وجود للدرجة صفر أو النقطة المرجعية التي تصورنا وجودها على مستوى نظام ترتيب الأحداث زمنيا؛ لأن ذلك سيكون معناه هنا تطابق المدة الزمنية في كل من الرواية والقصة، وذلك مستحيل. وقد يقال إن ذلك ممكن على مستوى الحوار في الرواية، وهو حينئذ الحوار الذي لا يتدخل فيه الراوي بالزيادة أو النقصان. وهنا نبادر إلى القول إن كل ما يمكن للكاتب أن يفعله داخل هذا الحيز - حيز الحوار هو تقرير كل ما قيل بالضبط، لكن لا يمكن الوقوف على السرعة التي نطقت بها الكلمات مثلاً أو على المواضع الصامتة في الحوار التي تتوقف فيها الشخصية عن الكلام. لذلك نستطيع أن نقرر أن هذا العنصر لا يصلح أن يكون مؤشرا زمنياً للعلاقة بين الرواية والقصة.

لكن كما نقول مثلاً عن شخص إنه يجري بسرعة خمسة عشر ميلا في الساعة، فتقاس السرعة على أساس من علاقة عنصر زماني بآخر مكاني، كذلك يمكن أن تقاس السرعة في الرواية بالعلاقة بين المدة الزمنية في القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والأعوام، وبين طول النص في الرواية مقيساً بالأسطر والصفحات. وعندئذ ستكون رواية الدرجة صفر هي الرواية التي تقوم على سرعة ثابتة لا تتغير، لا إبطاء للإيقاع فيها ولا إسراع، فعلاقة المدة في القصة والطول في الرواية حينئذ ثابتة دائماً.

ومن الصعب تخيل وجود رواية بهذه الصفة لا تنوع للسرعة فيها ومن ثم لا تنوع في الإيقاع، مما يجعلنا ننتهي إلى ملاحظة على جانب كبير من الأهمية وهي أنه يمكن أن تكون هناك رواية بغير تحريفات على مستوى الترتيب الزمني، لكن لا يمكن أن تكون هناك رواية ليس بها اختلافات إيقاعية.

وينبغي أن يكون معلوما أنه على مستوى الوحدات الصغرى في الرواية فإن التحليل الذى ينبني على أساس من بيان التفصيلات الإيقاعية سيكون كليلا غير دقيق؛ لأن زمن القصة لا يشار إليه بالدقة التى نحتاج إليها. لذلك لا يصلح هذا التحليل إلا على مستوى الوحدات الروائية الكبرى. فينبغي أولاً أن نحدد منذ البداية الوحدات الكبرى التي سنتقرر لدينا على أنها كذلك، ثم نقيس زمنها على مستوى القصة. ثم ينبغي ثانياً أن يكون بين أيدينا سجل زمني داخلي واضح ومتماسك ولو على نحو تقريبي. أما الأمر الأول فقد يكون من السهل القيام به على ما يقول جنيت ولكن الثاني ليس كذلك.

على أن جينيت جعل المتغيرات الأساسية للسرعة في رواية بروست على النحو الآتي:

كومبراي: ١٤٠ صفحة مخصصة لحوالى ١٠ سنوات.

حب سوان: ١٥٠ صفحة مخصصة لحوالى سنتين.

جيلبرت: ٢٠٠ صفحة مخصصة لحوالى سنتين.

(هنا حذف سنتين اثنتين)

بالبك ١: ٢٢٥ صفحة لثلاثة أشهر أو أربعة.

جيرمانتس: ٥٢٥ صفحة لسنتين ونصف السنة. لكن ينبغي أن نقرر أن هذا القسم نفسه يشتمل على متغيرات واسعة ففيه ٨٠ صفحة لحدث مدته يجب أن تكون ساعتين أو ثلاثة، ١١٠ صفحات خاصة بالكلام عن عشاء الدوقة الذي يمتد لنفس المدة الزمنية تقريبا، ٦٥ صفحة عن أمسية للأمير. بعبارة أخرى فإن حوالى نصف هذا القسم مخصص لزمن مدته أقل من عشر ساعات.

بالبك ٢ : ٢٧٠ صفحة لحوالى ستة أشهر.

ألبرتين: ٤٤٠ صفحة لحوالى ١٨ شهرا، منها ٢١٥ صفحة مخصصة ليومين فقط، ٩٥ صفحة لأمسية موسيقية.

فينيس: ٣٥ صفحة لعدة أسابيع.

(حذف على جانب من الغموض مدته عدة أسابيع على الأقل)

تانسوفي: ٣٠ صفحة لعدة أيام

(حذف حوالى ١٢ عاما)

الحرب: ١٠٠ صفحة لعدة أسابيع، القسم الأكبر منها مخصص لأمسية واحدة.

(حذف "عدة سنوات")

ماتينيه جيرمانتس: ١٥٠ صفحة لعدة ساعتين أو ثلاث ساعات "[٣٧].

إن جينيت ينتهي من خلال هذه القائمة إلى نتيجتين: الأولى أن معدل التغير يتأرجح من ١٥٠ صفحة مدتها ثلاث ساعات إلى ثلاثة أسطر مدتها اثنا عشر عاما. أو بعبارة أخرى: من معدل صفحة واحدة لما مدته دقيقة إلى معدل صفحة واحدة لما مدته قرن كامل من الزمان. النتيجة الثانية هي ملاحظة التحول الداخلي في معدل السرعة حين تقترب الرواية من نهايتها فيما يمكن أن نوجزه في هذه العبارة: هناك إبطاء تدريجي في الرواية راجع إلى الأهمية المتزايدة لبعض المشاهد الطويلة جدا التي تقع في فترة زمنية قصيرة جدا. هذا من جهة. ومن جهة أخرى هناك تعويض عن هذا الإبطاء يتمثل في مواطن الحذف الذي تزداد درجته. ويمكننا أن نؤلف بين هذين الجانبين معاً في عبارة واحدة وهي: "انقطاع متزايد في الرواية". فرواية بروست تتجه إلى الانقطاع على نحو متزايد ويتغير إيقاعها وتتبنى من مشاهد كثيرة يفصل بعضها عن بعض ثغرات هائلة، مما يجعلها تبتعد ـ على نحو متزايد ـ عن الدرجة صفر أو المعيار الافتراضي لمعدل السرعة في الرواية.

ولا يقال إن هذا يشير إلى تحول سيكولوجي للمؤلف، لأننا نعرف أن رواية بروست لم تكتب على النحو الذي بين أيدينا اليوم، فقد أدت ظروف الحرب إلى تأخير نشر الرواية، فكان بروست لا يتوقف عن تضخيم النص بالإضافات، وزاد في الأجزاء الأخيرة من الرواية أكثر مما زاد في الأجزاء الأولى منها. لكن هذه الظروف إذا أمكن أن تشرح لنا حشو الرواية بالتفاصيل، فهي لا تشرح حشوها على هذا النحو بالذات. ومن المؤكد أن بروست كان يريد منذ البداية هذا الإيقاع الفجائي الذي يتناقض بصورة حادة مع سلاسة الأجزاء الأولى. كأن ذلك كان نوعا من مضاهاة النسيج الزمني للحوادث القديمة بالنسيج الزمني للحوادث القريبة، وكأن ذاكرة المؤلف كانت كلما قرب عهده بما يحكيه تتجه إلى النزوع إلى الانتقاء والتضخيم على نحو بالغ.

والطرق التي يتأتى بها تنظيم سرعة الرواية تتنوع تنوعاً لا حد له تقريبا. فنحن نتدرج من سرعة لانهائية تتمثل في مواطن الحذف حيث مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية ولكن لها على مستوى القصة مدة زمنية، إلى بطء مطلق يتمثل في الوقفات، حيث يتوقف النص من أجل وصف شيء. وهنا نجد المقاطع الروائية ليس لها ما يقابلها على مستوى القصة من مدة زمنية.

على أن هناك أربع علاقات أساسية في التراث الروائي لمعدل السرعة، يسميها جينيت بالحركات الأربع للرواية، منها اثنان سبق ذكرهما يقعان على طرفي نقيض، وهما الحذف(*) والوقفة(*)، والاثنان الآخران يتوسطانهما وهما المشهد(*) أو الحوار (غالبا) الذي يتحقق فيه كما رأينا من قبل نوع من التطابق بين زمن الرواية وزمن القصة، والتلخيص(*) الذي يقع في المنطقة الممتدة بين المشهد والحذف.

(*) - ellipsis .

(*) - pause .

(*) - scene .

(*) - summary .

ويمكننا أن نصوغ معادلة لهذه الحركات الأربع على النحو الآتي:

الوقفة: زمن الرواية = س، زمن القصة = صفر. إذاً زمن الرواية لا نهاية له في الكبر بالنسبة لزمن القصة: ز ر ∞ > ز ق.

المشهد: زمن الرواية = زمن القصة: زر = زق.

التلخيص: زمن الرواية < زمن القصة: زر < زق.

الحذف: زمن الرواية = صفر، زمن القصة = س. إذاً زمن الرواية لا نهاية له في الصغر بالنسبة لزمن القصة: زر < ∞ زق"[٣٨].

حيث ز = زمن، ر = رواية، ق = قصة، ∞ = مالا نهاية.

والمثال الذي يختارونه للاستشهاد به باعتباره من الأمثلة النمطية على التلخيص، مأخوذ من دون كيشوت وهو:

"بدا له (لوثاريو) في النهاية أن يغتنم الفرصة التي سنحت بغياب أنسيلمو وأن يكثف حصاره للقلعة. ولذلك قام بشن غارة على حب الذات لديها بالثناء على جمالها؛ فليس هناك شئ يقهر البروج المشيدة لغرور المرأة الجميلة ويجعل عاليها سافلها بهذه السرعة، مثل تملق هذا الغرور نفسه. وفي الحقيقة لقد سعى سعيا دائبا إلى تقويض صخرة استقامتها بمثل هذه الأعمال التي لم تكن كاميلا لتصمد أمامها حتى لو كانت مصنوعة من نحاس. بكى لوثاريو وتضرع وأخذ على نفسه الوعود وتملق وأقسم بالله في حماس حار وعلائم على صدق الشعور حتى انتصر على عفتها وتحقق له النصر الذي كان أبعد شئ عن توقعه وأشد شئ هو رغبة فيه".

وتكاد رواية بروست في المراحل الأخيرة منها تخلو من التلخيص تماما. فالرواية لا تجرى على النحو الذي نصادفه في المراحل السابقة منها حيث كنا نجد ثمة فقرات قليلة أو صفحات معدودة عن أيام كثيرة أو شهور أو سنين بغير أن يكون ثمة تفاصيل.

وأما الوقفة pause فمشهور بها بروست، وهذا راجع بالطبع إلى كثرة استطراداته كوصفه أشجار الخوخ في بعض مواطن من الرواية ووصف نافورة الأميرة إلخ. ولكن ذلك لا يؤدي إلى إبطاء إيقاع الرواية، بل العكس هو الصحيح، فرواية بروست لا تتوقف عند شئ إلا كان هذا التوقف يناظره توقف آخر على مستوى التأمل الذي يقوم به البطل نفسه. ومن ثم فإن المقطع الوصفي لا يتحاشى أبدا الزمن الذي مرجعه إلى القصة.

وأنواع الحذف عند بروست يمكن تلخيصها في ثلاث صور: المحذوفات الصريحة التي تدل عليها الرواية بوضوح، كما في قوله مثلاً: "كنت قد وصلت حيال جيلبرت إلى حالة من اللامبالاة التامة تقريبا حين ذهبت إلى بالبك مع جدتي بعد ذلك بعامين"، وقوله "مرت سنوات طويلة"، "مرت عدة سنوات" إلخ. والمحذوفات الضمنية التي يستنبطها القارئ من خلال تنبهه لوجود ثغرات في التسلسل الزمني أو فجوات في اطراد الرواية. فنحن نعلم مثلاً أن مارسيل عاد إلى باريس "إلى حجرته التي كان سقفها منخفضا" ثم نلقاه بعد ذلك في شقة جديدة ملحقة ببيت في المدينة، مما يتضمن حذف عدة أيام على الأقل وربما أكثر من ذلك. كذلك في حادثة وفاة الجدة التي تركناها على فراش المرض. وأقرب الظن أن ذلك كان في بداية الصيف. ونجد الرواية بعد ذلك تبدهنا بهذه الكلمات: "بالرغم من أن ذلك كان في فصل الخريف في أحد أيام الآحاد.." فالحذف هنا واضح، والفضل في ذلك راجع لتلك الإشارة التاريخية التي جاءت في النص. لكن هذا الموضع بالذات من أكثر المواضع الصامتة التي يكتنفها الإبهام في الرواية برمتها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن موت الجدة كان إلى حد بعيد صورة من موت أم المؤلف، ظهر لنا أن هذا الحذف لا يخلو من معنى. وهناك ثالثا الحذف الافتراضي، وهو الحذف الذي يستحيل تحديد مكانه على الإطلاق والذي نتبينه بعد حادثة يسترجعها النص كالرحلة إلى ألمانيا أو الألب أو هولندا أو الخدمة العسكرية.

إن هذه معايير تقليدية فى دراسة الرواية، ولكن أهميتها فى دراسة رواية بروست إنما ترجع لما تمنحنا من القدرة على تحديد المواطن التى يتجاوز فيها العمل عن عمد أو عن غير عمد هذه المعايير تحديدا دقيقا.

وإذا جئنا لدراسة المشهد أو الحوار، فإنه يمكن القول إن نص بروست برمته إنما هو مشهد، بالمعنى الزمنى للكمة الذى حددناه فيما سبق. إننا نعرف فى التراث الروائى التناوب بين التلخيص / المشهد(*). وهذا أمر لا وجود له هنا. قبل مارسيل بروست كان التباين فى إيقاع الرواية بين المشهد التفصيلى والتلخيص يعكس دائما تباينا بين الدرامى وغير الدرامى - كان الإيقاع الحقيقى للتراث الروائى - على نحو ما نرى فى مدام بوفارى - فى التناوب بين التلخيص الذى هو جانب غير درامى من النص وبين المشهد الذى هو جانب درامى له دور حاسم على الأحداث. وبعض المشاهد فى رواية بروست تجرى على هذا التقليد كوفاة الجدة وغير ذلك. لكن هناك مشاهد طويلة ليست هذه وظيفتها، وهى خمسة مشاهد تصل إلى ٤٥٠ صفحة[٢٢] لها أهمية استهلالية، فكلها يؤذن بدخول البطل مكانا جديداً أو بيئة مختلفة ويقوم مقام السلسلة بأسرها التى يستفتحها. نحن هنا لا نتعامل مع مشاهد درامية، بل مشاهد من النمط التقليدى أو التصويرى تنطمس فيها هوية الحدث تقريبا لصالح التصوير النفسى والاجتماعى. إن هذا التغير فى الوظيفة ينتج عنه تغير فى النسيج الزمنى على جانب كبير من الأهمية. فعلى خلاف التراث الروائى الذى يخلو فيه المشهد تقريبا من كل ما يعترض مجراه من وصف أو تحريفات فى الزمن، نرى المشهد عند بروست يؤدى فى الرواية دوراً شبيهاً - على حد تعبير جينيت - بدور المدفأة التى تجمع حولها أصحاب البيت، أو هو بمثابة القطب المغناطيسى الذى يجذب إليه ما يصادفه من المعلومات التى تتضاف والوقائع العابرة. إن المشهد يتضخم بالاستطرادات بكل أنواعها والاسترجاعات والتوقعات والجمل الاعتراضية الوصفية والتكرارية وألوان الوعظ المقحمة التى يقوم بها الراوى وغير ذلك. وكل

(*) - أى بين السرد والحوار.

ذلك قصد به جمع باقة من الحوادث والآراء قادرة على أن تعطى هذا الحشد أهمية على مستوى استبدالى(*) صرف. والمشهد الأخير منها ذو طبيعة تكرارية. ولحظات السرد التى تبدو كما لو كانت منبثقة عما يشبه الحمم البركانية الوصفية الحوارية، أبعد شئ عن المعايير العادية للزمن الحوارى، بل أبعد شئ عن كل ما عرف من الزمن فى الرواية، ويمكن تشبيهها بما نراه فى افتتاحيات الفالس la valse من مقاطع لحنية تظهر خلال غلالة ضبابية من الإيقاع والهارمونى، لكن الضبابية هنا - أى فى الرواية - على العكس من ذلك؛ فهى ليست فى المقاطع الاستهلالية. كأنما أرادت الرواية آخر الأمر أن تتلاشى فى هذا المشهد الأخير تدريجيا وأن تترك جوا من التأمل المشوش المبهم عن عمد - جوا من التأمل فى اختفائها هى نفسها"(١).

• • •

والعنصر الثالث من العناصر الخمسة التي يتناولها جينيت في دراسة الرواية هو ما يسميه معدل التردد(*). والبحث هنا جار أيضاً على مستوى العلاقة بين الرواية والقصة، فقد يتكرر التعبير فى النص مرتين أو مرات عديدة، قد يقول النص مثلاً - وهذا أمر ليس ثمة ما يحول دونه على حد تعبير جينيت: جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس. هذا تكرار على مستوى الرواية فقط، لأنا لو بحثنا في القصة لوجدنا الحدث وقع مرة واحدة. وإذاً فالتعبير يتكرر والحادثة لا تتكرر. وهذا أحد أنماط أربعة للعلاقة القائمة بين الرواية والقصة من جهة التكرار. وهذه الأنماط راجعة إلى حاصل ضرب اثنين فى اثنين: فالتعبير قد يتكرر أو لا يتكرر، وكذلك الحادثة نفسها قد تتكرر أو لا تتكرر. فالرواية يمكن أن تخبرنا مرة واحدة بما لم يقع سوى مرة واحدة، وأن تخبرنا خمس مرات بما قد حدث خمس مرات مثلاً، أو تخبرنا عدة مرات بما لم يحدث غير مرة، أو تخبرنا مرة واحدة بما حدث عدة مرات.

(*) - paradigmatic.

(*) - frequency.

فالإخبار مرة واحدة بما حدث مرة واحدة، كأن تقول مثلاً: نمت مبكراً أمس. وهذه الصورة من واحدية التعبير التي تلتقي بواحدية الحدث المحكي هي أكثر الصور شيوعاً وأقربها إلى القياس بما لا مجال معه للمقارنة. ويقترح جينيت أن يوضع لها اسم. ويقترح لذلك مصطلحاً يصوغه على غرار المصطلحات اللغوية وهذا المصطلح هو singulative، على غرار superlative مثلاً. وربما ترجمناه بالنمط الأحادي.

ثم يأتي النمط الثاني وهو التعبير عما حدث عدة مرات بمثله من مرات الإخبار، وذلك كأن تقول: نمت يوم الإثنين مبكرا، ونمت يوم الثلاثاء مبكرا، ونمت يوم الأربعاء مبكرا إلخ. وهذا النمط من التكرار — إذا نظرنا إليه من جهة مسألة علاقة التكرار بين القصة والرواية — يظل في حقيقته كالنمط السابق أي singulative، لأن التكرار في الرواية يناظر تكراراً في القصة. ولذلك يتحدد النمط الذي أطلق عليه singulative بتساوي عدد مرات الحدوث في كلا الجانبين أي الرواية والقصة، وليس بعدد المرات وحدها.

وأما النمط الثالث، فهو الإخبار عما حدث مرة واحدة عدداً من المرات، كالمثال الذي تقدم أولاً، وكقولك: نمت بالأمس مبكراً ـ نمت بالأمس مبكراً إلخ. وهذه الصورة ربما بدت أقرب إلى أن تكون افتراضاً محضاً ليس له علاقة بالإبداع الأدبي. لكن جينيت يذكرنا أن بعض نصوص الموديرنية تبني على هذا التكرار. وهو يضرب مثلاً على ذلك بحادثة موت أم أربعة وأربعين في بعض أعمال روب ـ جرييه المسماة بالغيرة La Jalousie، كذلك فإن رواية القرن الثامن عشر المكتوبة على شكل رسائل لم يكن غريبا ذلك عليها. وهذا النمط من الرواية الذي يتكرر التعبير فيه دون أن يكون له ما يقابله من تكرار على مستوى الأحداث يسميه جينيت الرواية المكرَّرة[*].

---

[*] - repeating narrative -

ثم عندنا أخيراً النمط الرابع القائم على الإخبار مرة واحدة بما حدث على مستوى القصة أكثر من مرة. فإذا كان النمط الثاني يقوم على تقرير ما حدث أكثر من مرة بعدد مماثل من التعبير: نمت يوم الإثنين مبكراً، ونمت يوم الثلاثاء مبكراً، ونمت يوم الأربعاء مبكرا إلخ، فإن هاهنا مجالا لتدخل النمط الرابع بالاعتماد على الحذف واستعمال بعض الألفاظ مثل: كل يوم، طوال الأسبوع، كل أيام الأسبوع إلخ. وحينئذ فالصورة التي من هذا النمط تكون هكذا: كنت أنام مبكراً طيلة أيام الأسبوع. فليس ثمة تكرار على مستوى الرواية. والحقيقة أن هذا النمط هو ما تلجأ إليه الرواية في الواقع، اللهم إلا في حالات أسلوبية متعمدة. وهذا النمط يسميه جينيت بالرواية التكرارية(*)، وهي من الصور التراثية القديمة التي يمكن أن نجد أمثلة لها في ملحمة هوميروس، كما يمكن أن نجد لها أمثلة كذلك على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية وكذلك رواية الموديرنية.

لكن المقاطع التكرارية في الرواية الكلاسيكية كانت تابعة في وظيفتها - ربما حتى بلزاك - للمشاهد القائمة على النمط الأول الأحادي(*)، هذه المشاهد كانت المقاطع التكرارية بمثابة الخلفية أو الإطار المعلوماتي لها. ومن ثم كانت الوظيفة الكلاسيكية للرواية التكرارية قريبة من وظيفة الوصف في كونها في خدمة الرواية بما هي رواية أي بما هي رواية أحادية. وأول روائي أخذ على عاتقه تحرير الرواية من هذه التبعية هو فلوبير في مدام بوفاري. فالصفحات التي تروي حياة إما Emma في الدير مثلاً أو أيام الخميس التي كانت تقضيها مع ليو Léon أو غير ذلك، كان لها استقلال غير عادي. لكن لم يتح لأي عمل روائي أن يستعمل النمط التكراري أو لنقل الرواية التكرارية استعمال بروست لها في روايته "في إثر زمان مضى".

إن الأقسام الثلاثة الأولى من رواية بروست يمكن بغير مبالغة أن تكون أقساما تكرارية في أساسها. وقد وجد جينيت عن طريق الإحصاء ٢٦٥ صفحة منها - أي من هذه الأقسام الثلاثة - ذات صفة تكرارية في مقابل ٢١٥ صفحة ذات

(*) - iterative .

(*) - singulative .

صفة أحادية، ثم تسود الصفة الأحادية ابتداء من الجزء الرابع. غير أننا نلحظ مع ذلك أقساماً تكرارية عديدة تمتد من هذا الموضع حتى النهاية. هذا مع ملاحظة وجود فقرات داخل المشاهد الأحادية ذات طابع تكرارى، كما هو الحال فى بداية العشاء الذى أقيم فى بيت الدوقة، حيث نرى جملة اعتراضية ممتدة امتداداً طويلاً للكلام عن قطنة جيرمونت. وحينئذ نلحظ أن المجال الزمنى الذى يغطيه الجزء التكرارى يمتد حتى يتجاوز المجال الزمنى للمشهد الذى أقحم عليه؛ فالجانب التكرارى يفتح ـ إلى حد ما ـ نافذة على الفترة الزمنية التى يسميها جينيت خارجية[*]، ويطلق على الأجزاء الاعتراضية التى من هذا النوع ـ لذلك ـ اسم التكرارات الخارجية أو التى تضفى تعميماً[٩].

وهنا كذلك التكرار الداخلى[٨] وهو الذى يمتد طول فترة زمن المشهد فقط، وليس أطول منها. والأمثلة على ذلك يذكرها جينيت فى موضعها[١٠].

هذا ويمكن أن يشتمل مشهد واحد على النمطين معاً، أى على التكرار الداخلى والخارجى كذلك.

وهناك كذلك نوع آخر من التكرارية التى يسميها جينيت التكرارية الظاهرية[٧]، أى التى ليست فى حقيقتها كذلك، لكنما قصد منها المبالغة، ولذلك فهى لون من ألوان المجاز وصورة بلاغية تستعملها الرواية الكلاسيكية تتطلب ألا تحمل على المعنى الحرفى. فعندما تقول الرواية كان ذلك يحدث كل يوم، فمعنى ذلك أن شيئا يشبه ما حدث اليوم هو الذى يحدث كل يوم، لأن ما حدث اليوم لا سبيل إلى استعادته، وإنما يقع حدث آخر شبيه به. وهنا يشبه قطار الساعة الثامنة وهو المثل

(*) – external .

(٩) – generalizing iterations .

(٨) – internal iteration .

(٧) – pseudo - iterative .

الأثير عند سوسير، فقطار اليوم ليس هو قطار الأمس، ومع ذلك نقول ركبت في قطار الساعة الثامنة؛ ذلك أن كل حادثة لها خصوصيتها وتعينها ويستحيل تكرارها، ومياه النهر كما كان يقال قديما لا تجرى مرتين. والمثال الذى يذكره جينيت من سرفانتس وهو: "ما سمعناه قبل مائة مرة، لا مرة واحدة".

لكن التكرارية الظاهرية في رواية بروست تختلف عن التكرارية الظاهرية في الرواية الكلاسيكية. فإذا كانت ثمة محض مجاز، فهي عند بروست مقصود بها أن تحمل محملاً حرفياً يعبر عن المستحيل أو غير الممكن؛ فأحيانا يربط بروست بين مشهد تكرارى وشئ يترتب عليه هو بطبيعته أحادى singulative، كما يظهر ذلك في الجزء الذى تخبرنا الرواية فيه أنه "في كل يوم من أيام الأربعاء كان البطل ينتزع حب مدام فيردران verdurin وإعجابها من أول نظرة"، وكأن الحدث هنا (ينتزع إعجابها من أول نظرة) قابل لأن يتجدد ويتكرر، وتلك مخالف لطبيعته مخالفة تامة. وقد يقال إن هذا سببه راجع إلى المسودة الأولى التى كتبها بروست والتى يفترض أنه نسى أن يعدل فيها من بعض الأفعال. لكن جينيت يقول: "أصبح من هذا أن نقرأ مثل هذه التعبيرات على أنها دليل على أن الكاتب يعيش أحيانا مثل هذه المشاهد بعمق يجعله ينسى الفرق الذى يحدثه استعمال هذا الفعل أو ذاك. وإن "هذه التشويشات فيما يبدو لى تعكس عند بروست نوعا من الانتشاء بالصيغة التكرارية".[٤٢] وهذا يغرينا بأن نربطه بملمح من الملامح السائدة في تفكيره وهو الشعور الحاد بالعادة والتكرير والتشابه بين اللحظات؛ فاللحظات عند بروست تميل ميلاً قوياً إلى التشابه والاختلاط بعضها ببعض.

وإذا كان البطل عند بروست قليل الحساسية تجاه فردية اللحظات، فهو على عكس ذلك حساس بفطرته تجاه فردية الأماكن. وهذا التقابل بين الفردية في حساسيته بالمكان والتكرارية في حساسيته بالزمان تظهر مثلاً حين يتحدث عن بعض المناظر الطبيعية فيقول: "هذه المناظر التى كانت فرديتها أحيانا تربطنى في أحلامى بالليل بقوة خيالية". هنا نجد فردية المكان التى يعبر عنها تعبيراً ظاهراً

تجاوز تكرارية الزمان التي تظهر في استعمال الظرف "أحيانا" الذي يدل على تكرار الوقوع. ونجد هذا التقابل نفسه كذلك في القطعة الآتية، حيث تنطمس فردية الصباح المتعين لصالح "الصباح المثالي":

"لأني كنت قد رفضت أن أتذوق بحواسي نكهة هذا الصباح المتفرد، فقد استمتعت في مخيلتي بكل صباح مشابه، كان أو سيكون، أو بعبارة أكثر دقة بنمط معين من الصباح كل تلك الصباحات التي هي من نفس النوع ليست إلا طيفه العابر الذي عرفته في الحال؛ ذلك أن الهواء الرقيق هب على الكتاب فانفتحت صفحاته من تلقاء نفسها على الصفحة المنشودة ووجدتها واضحة أمام عيني حتى أمكنني متابعتها وأنا في سريري، إنها إنجيل اليوم. ملأ هذا الصباح المثالي عقلي بحقيقة خالدة جارياً على نمط صباحات تشبهه، وأعداني بالبهجة"[١٣].

وهناك شيء آخر يميز التكرار عند بروست، فليس يكفي أن تقع الحادثة أكثر من مرة؛ بل لا بد من البحث عن قانون لوقوعها على نحو منتظم؛ ففي الزيارة الأولى للبطل في بالبك قبل أن تصبح صلته وثيقة "بالفرقة الصغيرة"، يقارن مارسيل بين تلك الفتيات الشابات اللاتي لم تزل عاداتهن مجهولة له وبين تاجرات الشاطئ الصغيرات اللاتي يعرفهن حق المعرفة ويعرف أين ومتى يستطيع رؤيتهن مرة أخرى. الفتيات الشابات على العكس من ذلك يتغيبن في "أيام" ليست محددة على وجه اليقين:

"أما ولست أعرف سر تغيبهن، فقد سعيت إلى معرفة ما إذا كان ذلك شيئاً ثابتاً ومطرداً، ما إذا كن يختفين كل بضعة أيام، أو إذا كان ذلك مرتبطا بحالات الطقس، أو أيام الأسبوع وتخيلت نفسي مكان أصدقائهن وهم يقولون لهن: "إنما لم تكن هنا منذ بضعة أيام؟ حقا لم نكن هنا؟ آه كلا بالطبع لم نكن هنا. والسبب أن ذلك كان يوم السبت. إننا لا نأتي يوم السبت مطلقا لأن..." لكن ربما لم يكن ذلك اليوم القاتل محدوداً بيوم السبت، ولعل الأمر راجع إلى الأحوال الجوية أو ربما غير ذلك. كم من الملاحظات الكثيرة التي تحتاج إلى صبر ودأب يجب على المرء

أن يجمعهـا.... قبـل أن يجعـل هـذه القوانين واضحـة وذلك علـى حسـاب معانـاة مؤلمة طويلة".

إنه بحث يتشوف لمعرفة قانون يتكرر على أساسه وقوع الأحداث. لكن ربما كان أكثر ما يتميز به هذا النـص أن هـذه العـادة التـي صـارت الموضـوع المفضـل لأنواع من الحوار والحديث والمزح والنـوادر، قد تكـون نـواة صـالحـة لسلسـة مـن الحكايات الأسطورية "لو كان لأحد منا عقل ملحمي" على حد تعبير النص ـ هذا الانتقال الذي نعرفه في التراث الكلاسيكي من الطقوس إلى أسطورة تفسيرية ـ أو تصويرية لها. والمهم هنا هو العلاقة بين الرواية التي تُهِم وبين الحادثـة المتكررة التي هي غياب حادثة بمعنى من المعاني. وليس هذا كل ما في الأمر، فهذا الطقس (أي الشعيرة) تم الخروج عليه مرة عندما زار العائلة زائر متطفل فوجد العائلة على مائدة الغداء قبل موعد الغداء المعتاد بساعة، مما أربكه، وجاءته إجابة رب البيت عن ذلك "إن اليوم يوم السبت كما ترى".

والحكاية التي صارت فرانسوا تحكيها حولـت هـذه الحادثـة المفـردة التـى لـم تتكرر إلى عادة، وأصبحت هذه الحكاية تتكرر كل يوم سبت:

"وكانت ـ وهذا مما يزيدها استمتاعاً ـ تطيل في الحوار مستحدثة إجابة أخرى ترد بها على الزائر الذي لم تكن كلمة "يوم السبت" تشرح لـه شيئاً. ولـم نكـن نحـن نشعر أنها طويلة طولاً كافياً، بله أن نعترض على التزيد والتبديل في الكلام، وكنا نستحثها بقولنا: لقد كان هناك ما هو أكثر من ذلك حين حكيتها أول مرة".

لم يترك للروائي هنا شئ غير التعامل مـع هـذا العنصـر مـن خـلال الصيغـة التكرارية ـ تكرير الحادثة المخالفة divīant وفق العملية الآتية: حادثة مفردة ـ قص متكرر ـ رواية تكرارية. فمارسيل يحكي مرة واحدة كيف أن فرانسوا كثيراً ما حكت ما لم يحدث غير مرة واحدة. وهذا أول مظهر لروح الملحمة.

بقيت لنا كلمة عامة فيما يتعلق بدراسة الزمن في الرواية وبصفة خاصة رواية بروست "في إثر زمان مضى" على نحو ما تناول ذلك جينيت في كتابه. فالظواهر الثلاثة التي درسناها حتى الآن: الترتيب والمدة ومعدل التردد، تتصل فيما بينها اتصالا وثيقا. وإذا كنا قد تناولنا كلا منها منفصلا عن سواه، فإن ذلك إنما كان بغرض الدراسة ليس غير. الاسترجاع في الرواية الكلاسيكية مثلاً، وهو وجه من وجوه التتابع الزمني فيها، كثيراً ما يأتي على شكل تلخيص. والتلخيص كما تبينا في الصفحات الماضية أحد مظاهر المدة أو السرعة أو الإيقاع في الرواية. كذلك فإن التلخيص كثيراً ما يقترن بالتكرار، وهو وجه من وجوه معدل التردد في الرواية كما نعرف. ومثل ذلك يقال في الوصف. أما الحذف فقد ذكر جينيت أن هناك صوراً تكرارية له وذكر منها مثلا فصول الشتاء التي قضاها مارسيل في باريس خلال فترة كومبراي. فالكاتب قد أضرب عن ذكر أي شئ يتعلق بهذه الفترة، وتكرر ذلك منه في كل شتاء قضاه البطل في باريس. ثم إن الحذف التكراري كما هو وجه من وجوه معدل التردد في الرواية، له كذلك تأثير على التتابع الزمني فيها، وله كذلك تأثير على المدة.

وهكذا يمكننا القول في النهاية إنه لا ينبغي لنا أن نحدد الوضعية الزمنية للرواية إلا إذا نظرنا في وقت واحد معاً في كل العلاقات التي تتأسس بين الزمن في الرواية والزمن في القصة التي تحكيها.

وقد لاحظنا كذلك في الصفحات الماضية أن تحريفات الزمن الأساسية في رواية بروست تأتي جميعاً في مستهل الرواية، حتى يأتي موضع تنتهي فيه الرواية إلى نوع من التوافق العام مع تتابع الزمن على مستوى القصة. وقد ارتبط هذا الجانب المتصل بتتابع الزمن بجانب آخر يتصل بمعدل التردد، وهو هيمنة الصفة التكرارية في نفس القسم من النص. إن التحريف الزمني للذكريات يتفق مع طبيعتها الاستاتيكية في أنهما ينبعان كلاهما من عمل الذاكرة التي ترد الفترات المتعاقبة التي يأتي بعضها وراء بعض إلى حقب متزامنة أو متجاورة كأنها وقعت في وقت واحد

معاً، فهي ترد الأحداث إلى لوحات، وهي حقب ولوحات ترتبها الذاكرة وفق نظامها هي وليس نظام الحقب أو اللوحات. وإذاً فنشاط التذكر الذي تقوم به الذات التي تتوسط بيننا وبين العالم هو عنصر في تحرير الرواية من عقال الزمن على مستوى القصة في مجالين يتصل بعضهما ببعض، هما التحريف الزمني والتكرار الذي هو صورة أخرى من صور التحريف الزمني أشد تعقيداً. لكن ابتداء من الجزء الرابع في الرواية نعود إلى الدروب التقليدية التي تسلكها الأعمال الروائية، متمثلاً ذلك في استرداد الترتيب الطبيعي للتتابع الزمني وهيمنة الصفة الأحادية singulative في الوقت نفسه، وهما عنصران يرتبطان معاً بالاختفاء التدريجي للموقف التذكري ومن ثم بتحرير القصة من عقال الرواية هذه المرة واسترداد سيادتها عليها مرة أخرى، حتى إن المرء - على حد تعبير جينيت - ليفضل الاضطراب الزمني الحادث على نحو من الدقة واللطف والبراعة في القسم الثاني من الرواية على ما هو موجود في القسمين الرابع والخامس وغيرهما. لكن هذين القسمين تسود فيهما تحريفات في المدة (ألوان من الحذف بالغة) لم تعد نابعة من الذات التي تتوسط بيننا وبين الواقع، لكن تأتي مباشرة من الراوي الذي تجتاحه - وقد نفد صبره واستبد به الكرب رغبة في أن يقتل المشاهد الأخيرة، وأن يقفز إلى المرحلة النهائية من روايته التي ستمنحه الكينونة آخر الأمر وتجعل لخطابه شرعية. ومعنى ذلك أننا نلمس هنا نوعاً آخر من الزمن لم يعد هو زمن الرواية، لكنه يتحكم في زمن الرواية في المرحلة الأخيرة منها، ذلك هو زمن القص نفسه.

إن لدينا ألفاظاً ثلاثة تستعمل في مجال تحليل الزمن في الرواية، وهي ألوان التحريف التي تشير إليها الكلمة interpolations، وهو تحريف على مستوى ترتيب الأحداث في الرواية، وألوان أخرى من التحريف على مستوى المدة، وتستعمل له أحيانا كلمة distortions، وألوان التكثيف الزمني temporal condensations التي تتصل بمعدل التردد والتي تتمثل في العبارات التي تدل على تكرار الحدث مثل كل يوم، دائماً، أحيانا إلخ والتي يطلق عليها iterative syllepsis. وإذاً فمن الواضح أن هذه الألفاظ الثلاثة تنطبق على الأنواع الرئيسية الثلاثة للتحريف في الزمن التي

تناولناها حتى الآن. وبروست - على الأقل حين يكون على وعى بها - دائم التبرير لوجودها فى روايته بتبريرات واقعية (فى إطار مفهومات قديمة تظل تحيا معه)، كالذى ذهب إليه من أن السبب من وراء ذلك، الاهتمام بحكاية الأشياء على نحو ما تمت معايشتها خلال الزمن،والاهتمام بحكايتها على النحو الذى تم تذكرها عليه بعد الحادثة. وإذاً فالتحريف فى ترتيب الزمن فى الرواية هو حيناً راجع إلى الوجود الواقعى نفسه، وحينا هو - راجع إلى الذاكرة التى تنصاع لقوانين أخرى غير قوانين الزمن. والتغييرات على مستوى الإيقاع أو السرعة tempo هى كذلك من عمل الحياة حيناً، وحيناً هى من عمل الذاكرة أو بالأحرى من عمل النسيان.

ولننظر فى بعض عبارات بروست التى جاءت فى مواضع متفرقة من روايته:

"ذلك أنا كثيراً ما نجد يوماً فى (فصل من فصول السنة) قد ضل طريقه وأتى إلينا من فصل آخر، يجعلنا نعيش فى ذلك الآخر.. .. بأن يقحم هذه الورقة المنتزعة من فصل آخر (من فصول الكتاب) متقدمة جدا أو متأخرة جدا، على غير ترتيبها الأصلى، فى أجندة السعادة المرتبة ترتيبا مختلفاً" (فى إثر زمان مضى ٢٩٥/١) "والأمر أن فترات مختلفة من حياتنا تتقاطع بعضها مع بعض" (٤٧٦/١) "..... حياتنا إذ لا تعبأ بجريان الأحداث وفق تسلسلها، مقحمة الكثير جدا من التحريفات الزمنية فى مجرى أيامنا" (٤٨٨/١)"[٤٤].

إن جينيت يرى عند بروست تناقضات وتوافقات من شأنها أن تجعلنا نعدل عن التسليم بهذه التبريرات الاسترجاعية. ويرى أن دور المحلل ليس الرضا بالتبريرات ولا الجهل بها كذلك، لكن فى الكشف عن التقنية ومعرفة ما إذا كان التبرير الذى يقال يقوم فى العمل الفنى بوظيفة استاطيقية. ومن ثم يمكننا أن نقول على طريقة شلوفسكى إن التذكر عند بروست مثلاً هو فى خدمة المجاز metaphor وليس العكس، وإن الفجوات فى الذاكرة الانتقائية إنما هى من أجل أن يستهل المقطع الروائى المتصل بالطفولة بـ "دراما الذهاب إلى الفراش"، وإن البطل يتوقف

مرتين للإقامة في العيادة الطبية حتى يتيح للراوي موضعين لطيفين للحذف[*] إلخ.
إن بروست نفسه قرر ذلك بوضوح مرة واحدة على الأقل حين قال:

"سأركز انتباهي، بعد أن أطرح جانبا مسألة القيمة value التي أعزوها إلى هذه الذكريات اللاشعورية التي أقيم عليها في المجلد الأخير نظريتي في الفن بأسرها، على الجانب التأليفي compositional المحض للمسألة، وسأوضح أنني لكي أنتقل من مستوى إلى مستوى آخر لا ألجأ إلى استعمال حقائق الواقع، وإنما إلى شئ أجد فيه درجة أعظم من النقاء والأهمية بوصفه حلقة وصل، ألا وهو الظاهرة التي تسمى الذاكرة. وافتح الآن كتاب..... لشاتوبريان وكتاب.. .. لجيرار دي نرفال، وسوف تجد هذين الكاتبين العظيمين اللذين تسببت العادة في تجريدهما من الثراء والخصوبة بتطبيق التفسير الشكلي المبالغ في شكليته عليهما، كانا يألفان تماما هذه الطريقة في الانتقال المفاجئ"[٤٥].

لكن جينيت" لا يبدو راضيا عن جميع كلام بروست وينتقده بقوله: إنه لم يبين لنا كيف أن التفسير الشكلي المبالغ في شكليته يؤدي إلى التجريد من الثراء والخصوبة. ويقول إن بروست نفسه برهن على خلاف ذلك بما بينه مثلاً عن فلوبير من أن استعمالاً بعينه لبعض أزمنة الفعل، وكذلك استعمال بعض الضمائر وحروف الجر، قد أدى إلى تجديد رؤيتنا للأشياء بنفس الدرجة تقريبا التي جددت بها مقولات الفيلسوف الألماني كنط لدينا نظريات المعرفة والنظريات التي تتعلق بحقيقة العالم الخارجي. إن الرؤية vision مسألة يمكن أن يكون مرجعها كذلك إلى الأسلوب والتقنية.

إن البطل عند بروست ـ كما نعلم ـ كرس نفسه للبحث عن شيئين معاً والهيام بهما: زمن خارج حدود الزمن[*] وعن الزمن في صورته المحضة، إنه يريد أن يبقى خارج الزمن وداخل الزمن معاً. وأياً ما كان مفتاح هذا اللغز الأنطولوجي،

(*) - ellipsis .

(*) - extra temporal .

فلقد ترى الآن على نحو أفضل كيف أن هذه الغاية المنطوية على التناقض لها في رواية بروست وجود فعال وكيف أنها تستحوذ عليها متمثلاً ذلك في تحريفات الترتيب[*] وتحريفات المدة[**] وألوان التكثيف[***]. رواية بروست هي بلا شك ـ كما تصرح هي بذلك ـ رواية زمن ضاع ووجد مرة أخرى، لكنها كذلك ـ وربما بصورة أشد خفاء ـ رواية زمن أمسك به وتم إيقاعه في الأسر، ثم على نحو غاية في اللطافة قلب رأساً على عقب أو بعبارة أفضل حرف تحريفا. هي لعبة خلقتها الرواية من الزمن، ولعبة تلعبها الرواية مع الزمن كذلك. وإنها للعبة مخيفة[١٧].

* * *

والمفردة الرابعة من المفردات التي يدرس جينيت في ضوئها مسألة العلاقة بين الرواية والقصة هي التي يطلق عليها mood أي الصيغة، والمراد بها هنا صيغة الفعل. فهذه اللفظة مأخوذة من مجال "النحو"، وبصفة خاصة نحو الأفعال. وتعريفها في بعض المعاجم أنها "اسم يُطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شئ نحن بصدده تأكيداً أكثر أو تأكيدا أقل، وللتعبير عن... وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة أو إلى الحدث" ويعول جينيت على أهمية هذا التعريف واتصاله ببحثه في الرواية. فالمرء يمكنه أن يحكي الشئ نفسه أكثر أو يحكيه أقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظر بعينها أو من سواها. وهذا هو بالضبط ما تهدف إليه المقولة التي تقع تحت عنوان الصيغة الروائية[*].

إن الرواية قد تزود القارئ بتفاصيل أكثر أو بتفاصيل أقل، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويترتب على ذلك أنها تقع من الشئ الذي تحكيه على مسافة[**]

(*) – interpolations .

(**) – distortions .

(***) – condensations .

(*) – narrative mood .

(**) – distance .

أقل أو مسافة أعظم، ثم إنها قد تؤثر أن تقدم المعلومات التي تقدمها على أساس ما تبلغه شخصيات القصة من معرفة، بأن تتبنى ـ أو تبدو كأنما تتبنى ـ وجهة نظر إحدى الشخصيات، وهنا نجد الرواية إذا قيست إلى القصة تتخذ هذا المنظور أو ذاك. وهكذا يكون لدينا شيئان: المسافة، والمنظور(*). وهذان هما الوسيلتان الأساسيتان للتحكم في المعلومات الروائية. قف أمام لوحة وانظر: إن الصورة التي تأتي إلى عينك منها تتوقف من جهة الدقة على المسافة التي تفصلك عنها، ومن جهة المساحة أو الاتساع أو المقدار على وضعك من اللوحة، أي ما إذا كان يعترض بينك وبينها شئ يحول دون رؤية جزء منها ويسمح برؤية جزء آخر.

أما عن المسافة، فيبدو أن أفلاطون كان أول من تناول هذه المشكلة في جمهوريته، حيث يقيم تقابلا بين صيغتين للقص. هذا التقابل ينهض على أساس ما إذا كان الشاعر نفسه هو الذي يتحدث، دون أن يحاول ـ حتى ـ أن يوحي إلينا أن شخصاً آخر سواه هو الذي يتحدث. وهذا هو القص الخالص(*)، أو ما إذا كان الشاعر يسوق الكلام كأن شخصاً آخر هو الذي يتحدث ــ أي كما لو كان الشاعر هو نفسه هذه الشخصية أو تلك، ونحن هنا نكون بإزاء ألفاظ منطوقة. وهذا ما يطلق عليه أفلاطون لفظ المحاكاة(*).

ولكي يصور أفلاطون هذا الفرق بين الأمرين يعمد إلى قطعة من كلام هوميروس فيغيرها من المحاكاة إلى القص أو السرد الخالص. هذه القطعة تقع في نهاية المشهد الحادث بين كريسيس Chryses والأثينيين. وهو عند هوميروس قائم على أساس المحاكاة، أي محاكاة كلام الشخصيات في أسلوب مباشر أساسه الدراما. لكن يتحول على يد أفلاطون من مشهد درامي إلى كلام روائي سردي يتدخل فيه الراوي فيصيره كلاماً غير مباشر، ويقع مع اللامباشرة كذلك التكثيف.

(*) - perspective.

(*) - pure narrative.

(*) - mimesis.

وهذان هما الملمحان اللذان يميزان القص الخالص الذى يقع فى الطرف المقابل للمحاكاة. فإذا قارنا بينهما، وجدنا القص يقع على مسافة أبعد مما تقع المحاكاة: القص يقول أقل، وبطريقة أقل مباشرة.

وقد ظهرت هذه التفرقة التى قال بها أفلاطون فى نظرية الرواية مرة أخرى فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فى الولايات المتحدة وانجلترا على يدى هنرى جيمس وأتباعه، بعد أن طواها الإهمال، لكن ظهرت فى مصطلحين جديدين تماماً، هما الإظهار showing والإخبار (أو الحكى) telling اللذان سرعان ما انتشرا انتشاراً سريعاً حتى صارا أقنومى النظرية للرواية الأنجلو أمريكية، وصارا الأساس المعيارى فيها.

ويرى جينيت أن فكرة الإظهار ـ فيما يتعلق برواية الأحداث ــ فكرة خادعة شأنها فى ذلك شأن فكرة المحاكاة. فلا يوجد قص يمكنه إظهار القصة التى يحكيها أو محاكاتها. كل ما يمكن أن يقوم به القص أن يعطى انطباعاً بالمحاكاة[*] أو إيهاما بها، بدرجة أو بأخرى، بأن يحكى على نحو من التفصيل والإحكام والحيوية. فالقص هو فى الحقيقة لغة. واللغة علامة لا يمكن أن تحاكى إلا مدلولاً هو نفسه لغة. إذ كيف يمكن أن تحاكى اللغة الأحداث بحيث تتكلم هذه الأحداث عن نفسها وليس من خلال راو؟

لذلك ينبغى أن نفرق بين القص الذى أساسه حكاية الأحداث التى تقوم بها الشخصيات وبين القص الذى أساسه حكاية الكلمات أو الألفاظ التى تنطق بها هذه الشخصيات.

وفى إطار القص الذى أساسه حكاية الأحداث، لننظر أولا فيما صنعه أفلاطون بنص هوميروس. كان النص الهوميرى على هذا النحو:

(*) - illusion of mimesis.

قال ذلك وشعر العجوز بالخوف والصاع لما قال، وارتحل فـي صمت عبر شواطئ البحر الهادر. هنالك انتحى ذلك العجوز ناحية وأقام الصلاة الجهرية لأبولو.

صاغ أفلاطون ذلك على النحو الآتي:

ولما سمع العجوز هذا خاف وارتحل في صمت، وعندما انتحى جانبا عن المعسكر صلى صلاة طويلة لأبولو.

إذا قارنا الصياغتين وجدنا أظهر الفروق كامناً في طول كل من القطعتين، فهي في النص الإغريقي تبلغ عند هوميروس ٣٠ كلمة وعند أفلاطون ١٨. وقد انتهى أفلاطون إلى هذه الدرجة من التكثيف بحذف المعلومات التي لاحاجة إليها مثل قوله: قال ذلك، والصاع لما قال... وقد حذف هذه العبارة بصفة خاصة: عبر شواطئ البحر الهادر. وهذه العبارة وإن كانت من التفصيلات التي ليس لها فائدة على مستوى القصة، فهي تمثل نموذجاً نمطياً لما سماه بارت إعطاء الانطباع بالواقعية[*] فهي إذاً موعز المحاكاة[**]، ولذلك لم يتردد أفلاطون في حذفها، لأنها ملمح لا يتفق مع القص الخالص.

والمبدآن الأساسيان اللذان تقوم عليهما المحاكاة أو ما سميناه بالإظهار يتمثلان أولاً في مقدار المعلومات التي يقضي القص بها، وثانياً في غياب الراوي أو تقلل وجوده في أدنى حد ممكن. ونستطيع أن نمثل لهذين المبدأين بكتابات هنري جيمس التي يسيطر عليها المشهد (أي القص التفصيلي) وكتابات فلوبير (التي تشف عن الراوي). وهما مبدآن يرتبط أحدهما بالآخر: فالإظهار يقتضي صمت الراوي. ويمكن أن نصوغ معادلة التقابل بين المحاكاة والحكي، أو الإظهار والإخبار على النحو الآتي:

معلومات + مُدِل بالمعلومات = علاقة تناسب عكسي

(*) – realistic effect.

(**) – Connotator of mimesis.

فإذا كثرت المعلومات، قل وجود الراوى. والعكس صحيح. فالمحاكاة تتسم بتقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات وأقل وجود ممكن للراوى. والحكى على خلاف ذلك تماماً.

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى مسألة السرعة فى الرواية، وهى المفردة الثانية من مفردات جينيت الخمسة، كما أنه سيحيلنا كذلك إلى مسألة الصوت(*) وهى المفردة الخامسة عنده.

والمفارقة التى يقع عليها جينيت فى درسه لرواية بروست أنها تناقض هذه المعادلة المعيار التى تقدمت، فليرجع إلى كلامه ثمة"[1].

وأما القص القائم على أساس حكاية الكلمات أو الألفاظ التى تنطق بها الشخصية، فهو على عكس قص الأحداث الذى هو محاكاة لفظية لأمر غير لفظى. فعندما يقول مارسيل لأمه: "إن زواجى من ألبرتين أمر ضرورى للغاية"، فهذه الجملة موجودة على مستوى الرواية والقصة معاً ولا فرق بين الجملتين ـ أعنى الجملة فى النص وفى القصة إلا الانتقال من لغة شفوية إلى لغة مكتوبة. فالراوى هنا يقوم بنسخ الجملة مرة أخرى، وهو لا يرويها ولا يحاكيها على نحو ما يحاكى الأحداث. ولذلك لا يمكن أن نقول بوجود قص هنا. إنما يمكن أن يكون هناك قص لو تصورنا المسألة كما تصورها أفلاطون فى الحوار بين كريسس وأجاممنون لوصاغه هو ميروس صياغة أخرى؛ فلم يصغه كما لو كان هو نفسه كريسيس وأجاممنون، بل إذا ظل نفسه هوميروس. حينئذ لن يكون ثمة محاكاة بل قص محض.

وهذه قطعة حوارية من الإلياذة جاءت عند هوميروس على الصورة الآتية: "أيها العجوز لا أرينك وسط السفن ذوات الجوف، مقيماً بها اليوم أو عائداً إلى بلادك عليها غداً، لكيلا يذهب عنك نفع صولجان الإله، ولن أقوم بإطلاق سراحها؛

(*) - voice.

ليس قبل أن تهجم عليها الشيخوخة وهى فى بيتنا فى أرجوس Argos على مبعدة من موطنها الأصلى تنسج الصوف وتقوم على خدمتى. لكن ارحل ولا تستفزنى حتى يمكن لك أن تذهب فى سلام".

وتحولت على يد أفلاطون إلى هذه الصورة:

"كان أجاممنون غاضبا وأمره بالرحيل وألا يعود ثانية حتى لا يذهب عنه نفع صولجان الإله. وقال له إن ابنته ستدركها الشيخوخة معه فى أرجوس قبل أن يتوجب عليه إطلاق سراحها. وأمره بالارتحال وألا يزعجه إن إراد أن يصل بلده سالما".

هنا صورتان للكلام الذى نطقت به الشخصية. عند هوميروس كلام محاكى(*) منقول على النحو الذى نطقت به الشخصية. وعند أفلاطون كلام محكى(**)، بمعنى أنه عومل معاملة الأحداث نفسها وانتقل إلينا عبر الراوى نفسه، فكلام أجاممنون يصبح حدثاً. وإذا نظرنا إلى هاتين العبارتين: أمره بالارتحال (وهى عبارة تناظر فى الأصل الهوميرى كلاماً للبطل)، كان غاضبا، لم نجد شيئاً خارجياً يميز بينهما. وبعبارة أخرى لا نجد شيئا خارجيا يميز بين ما كان فى الأصل كلاماً نطقت به الشخصية وما كان حالة عقلية.

بل نستطيع أن نذهب خطوة أبعد من التى خطاها أفلاطون، ونتوغل بالعبارة توغلاً نرتد فيه إلى حادثة صرف، بأن نقول: "تأبى أجاممنون وطرد كريسيس"؛ فإن الإباء رواية / سرد لحالة عقلية وليس لكلام نطقت به الشخصية. من أجل ذلك كانت الصياغة التى صاغها أفلاطون لكلام هوميروس بما فيها من استبقاء بعض التفاصيل مخلة بالفكرة التى ذهب إليها، وهى فكرة القص المحض؛ فهذا ليس قصا محضاً، لأنه أدخل فيه عناصر تقع فى درجة تتوسط الحالتين، لاعتماده على كتابتها

(*) – imitated .

(**) – narratized .

بالأسلوب الذى يسمى فى اللغة الأوروبية أسلوبا غير مباشر(*): وقال له إن ابنته ستتركها الشيخوخة إلخ، حتى لا يذهب عنه نفع الصولجان.

ولذلك يطلق جينيت على هذه الدرجة المتوسطة بين الكلام المحاكى والكلام المحكى مصطلح الكلام المغير عن موضعه(*) نحن إذاً أما تقسيمة ثلاثية، وهى تنطبق على ما يسمى بالكلام الداخلى للشخصيات، كما تنطبق على الكلام الخارجى، أى الذى تنطق به بالفعل فى الحوار. فالمونولوج(*) يعامل هنا معاملة الديالوج. وهذا ما يفعله جينيت فى تحليله للرواية. "[18]".

هذه الحالات الثلاثة للكلام الذى تنطق به الشخصيات بالفعل أو على مستوى النفس تتحدد علاقتها بموضوع المسافة فى الرواية على النحو الآتى:

أولاً: الكلام المحكى هو أكثر هذه الصور الثلاثة وقوعاً على مسافة بعيدة، وهو أكثرها ارتداداً إلى وضع الحادثة ـ كما رأينا. ولنفترض أن البطل فى رواية بروست كتب بدلاً من الحوار الذى كان بينه وبين أمه: "أعلمت أمى بقرارى أن أتزوج ألبرتين"، فهنا يرتد وضع الكلام الذى تنطق به الشخصية على هيئة الحوار إلى وضع الحادثة التى تروى. ثم إنه لو كان الأمر راجعاً إلى حديث النفس أو ما سميناه بالكلام الداخلى، لجاءت العبارة أكثر إيجازاً وأقرب إلى وضع الحادثة المحضة: "قررت الزواج بألبرتين".

ثانياً: الكلام المنقول فى أسلوب غير مباشر: "أخبرت أمى أن علىّ تماماً أن أتزوج ألبرتين". وهذا كلام خارجى أى نطقت به الشخصيات بالفعل، فإن كان كلاماً داخلياً جاءت صورته على هذا النحو: "كنت أرى أن علىّ تماماً أن أتزوج ألبرتين".

(*) – indirect style.

(*) – transposed speech.

(*) – soliloquy.

وعلى الرغم من أن هذه الصيغة تقترب بدرجة أو بأخرى من المحاكاة، أكثر مما يقترب منها الكلام المحكي، فإنه ليس هنالك ما يضمن لنا أن هذه الصيغة كانت أمينة بطريقة حرفية للأصل المنقول عنه الذى نطقت به الشخصية بالفعل على مستوى القصة؛ إذ لا يزال للراوى وجود يمكن إدراكه على نحو ملموس فى الطريقة نفسها التى نظمت بها الجملة، بحيث لا يمكن لهذا الكلام أن ينتزع لنفسه صفة الاستقلال الوثائقى التى يتصف بها الاقتباس. فمن المسلم به سلفاً أن الراوى لا يكتفى فى نقله للألفاظ بأن يجعلها فى وضع التابع subordinate clauses، بل يكثفها ويدمجها فى كلامه، ومن ثم فهى تعبر عن أسلوبه هو.

وينبغى أن نلتفت إلى أن الأمر هنا يختلف عما يسمى بالأسلوب الحر غير المباشر[*]، إذا قلت مثلاً: "ذهبت للبحث عن أمى: من الضرورى تماماً أن أتزوج ألبرتين". هنا يلتبس الكلام الخارجى بالكلام الداخلى. فالجملة الثانية يمكن أن تكون تعبيراً عن أفكار مارسيل وهو فى طريقه للبحث عن أمه، كما يمكن أن تكون كلاماً خاطب به أمه بالفعل. وثانياً ـ وهذا هو الأهم ـ يلتبس كلام الشخصية (إن خارجياً أو داخلياً) بكلام الراوى. والاختلاف الأساسى ـ كما نرى ـ بين الأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر إنما يكمن فى عدم وجود فعل إخبارى فى الحالة الثانية.

ثالثاً: أكثر الصور التى تظهر فيها المحاكاة، هى ما جاء فى الإلياذة واستبدل به أفلاطون ما اقترحه من كلام آخر. يبدو الروای هنا كالذى يعطى الكلمة للشخصية؛ أو بتعبير آخر كالذى يفسح لها المكان: "قلت لأمى: من الضرورى تماماً أن أتزوج ألبرتين". هذا على مستوى الكلام الخارجى. أما على مستوى الحديث النفسى: "قلت لنفسى: من الضرورى..".

(*) - free indirect speech.

وهذه الصورة الدرامية تطالعنا في الآداب الغربية منذ هوميروس بوصفها الصورة الأساسية للديالوج (وكذلك المونولوج) في الأعمال الروائية التي يختلط فيها الحكي بالمحاكاة ـ في الملحمة أولاً ثم الرواية. وكان أفلاطون يؤيد الاتجاه الروائي المحض، أي اتجاه الحكي ويرى أفضليته على المحاكاة، حتى جاء أرسطو فأخمل كلامه، وذهب ـ على خلاف أستاذه ـ إلى أفضلية المحاكاة المحض وعلو كعب الأسلوب الدرامي وتميزه، مما كان له أثره على مدى القرون على الأنواع الروائية وتطورها. وإن استعمال كلمة مشهد "scene" في النقد الروائي، هو في حد ذاته دليل على ما كان للنموذج الدرامي من سلطان على الرواية. لكن كان المشهد الروائي ـ للأسف ـ ينظر إليه على أنه نسخة شاحبة من المشهد الدرامي، فصدق عليه حينئذ أنه محاكاة للمحاكاة، فهو إذاً يبتعد عن الأصل الذي يحاكيه بدرجتين.

ثم كانت الرواية الحديثة التي انطلقت بفكرة المحاكاة إلى ذروتها، فعفت على كل أثر كان قد بقي للموقف السردي، لتترك الساحة للشخصية رأساً. ولنفترض مثلاً أن هناك رواية تبدأ بهذه الجملة: من الضروري تماماً أن أتزوج ألبرتين[*]. ثم تمضي هكذا إلى النهاية وفق ما تمليه أفكار البطل وإدراكاته وتصرفاته وما يقع له من أحداث. إن القارئ سيظل محصوراً داخل تفكير الشخصية منذ السطور الأولى وستأتي معرفته بما تفعله الشخصية أو ما يحدث لها من خلال انكشاف هذا التفكير شيئاً فشيئاً، انكشافاً مطرداً لا يقف في طريقه شئ يعوقه مما كان يقع في الأسلوب الروائي المعتاد من جوانب سردية. إن هذا هو ما نتبينه فيما أطلق عليه المونولوج الداخلي.

يقول جينيت بعد أن يبدي أسفه لهذه التسمية: كان الأوفق أن يطلق على ذلك اسم الكلام الفوري[**]، لأن الذي يعنينا من المسألة كلها ليس كون الكلام داخلياً، بل تحرره منذ السطور الأولى من هيمنة الموقف السردي وبروزه إلى صدارة

---

[*] ـ هذا المثال مأخوذ بالطبع من روايا بروست وبإمكاننا الاستغناء عنه بأمثلة أخرى.

[**] ـ immediate speech.

المسرح. إن النقاد قد أساءوا فهم العلاقة بين الكلام الفوري والكلام غير المباشر[*]، وهما النوعان اللذان ميزوا بينهما شكلياً من خلال وجود فعل إخباري: قال، قلت إلخ.

وينبغي أن ننبه في هذا الصدد إلى وجود فرق جوهري بين المونولوج الفوري[**] والكلام الحر غير المباشر free indirect speech اللذين يقع الخلط أحياناً بينهما على سبيل الخطأ. في الكلام الحر غير المباشر يتكلم الراوي بلسان الشخصية، أو إذا شئت فقل: إن الشخصية تتكلم من خلال صوت الراوي ويمتزج الاثنان إذ ذاك معاً. أما في الكلام الفوري فيختفي الراوي وتحل محله الشخصية.

وإذا جئنا إلى كلام بروست وجدنا هذه الصور الثلاثة المختلفة جنباً إلى جنب؛ لا ينفصل بعضها عن بعض إلا على المستوى النظري فحسب، أما على مستوى النصوص فالأمر على خلاف ذلك. ولننظر إلى هذه القطعة المأخوذة من القسم المعنون بحب سوان، حيث يصف الراوي أولاً بالأصالة عن نفسه هو مشاعر سوان في اللحظة التي سمح له فيها بمقابلة أوديت، وكان إذ ذاك يعاني الآلام التي اعتادها في مثل هذا الموقف:

"وإذ ذاك تبخرت كل الأفكار المخيفة والمزعجة التي تكونت لديه عن أوديت وتلاشت في المخلوق الساحر الذي وقف هنالك أمام ناظريه".

ثم بعد ذلك نقع على سلسلة بأسرها من أفكار الشخصية مبدوءة بهذه العبارة أو المقدمة الإخبارية[*]: "انتابه شك مفاجئ"، ثم تمضي على هذا النحو في كلام غير مباشر[*]: في أنه ربما لم تكن تلك الساعة التي قضاها في بيت أوديت، على

(*) - reported speech .

(**) - immediate monolgue .

(*) - declarative .

(*) - indirect .

ضوء المصباح خالية مع ذلك من التكلف...، أنه لو لم يكن هو نفسه هناك لسحبت المقعد نفسه لفورشيفي: Forcheville... أن العالم الذي تسكنه أوديت ليس ذلك العالم الآخر الغيبي المخيف الذي أفنى أوقاته يتصورها فيه - والذي ربما لم يكن له وجود إلا في خياله، أما العالم الحقيقي.." ثم يتكلم سوان على لسان مارسيل، أو بعبارة أخرى يعيره مارسيل صوته ليتكلم كلاماً داخلياً، في أسلوب حر غير مباشر:

"آه! لو كان القدر قد سمح لسوان أن يتقاسم هو وأوديت داراً واحدة، فكان وهو في بيتها يكون في بيته؛ لو كان إذ يسأل خادمه ماذا لديه للغداء يأتي الرد إليه قائمة طعام من صنع أوديت، لو كان واجبه كزوج مخلص يقضي عليه حين ترغب أوديت في الخروج للنزهة صباحاً أن يصطحبها حتى ولو لم تكن به رغبة في الخروج... إذاً لصارت جميع تفاصيل حياته التي بدت له حينئذ شديدة الكآبة لأنها ببساطة كان يمكن أن تكون جزءاً من حياة أوديت، ضرباً من العذوبة المفرطة والقوة المحفوفة بالأسرار".

ثم بعد هذا اللون من المحاكاة يعود النص إلى الكلام غير المباشر:

"ومع ذلك فقد كان ميالاً إلى **الشك في أن** الحالة التي يتوق إليها توقاناً شديداً هي حالة من السكون والسلام، وهي حالة من شأنها ألا تولد لديه جواً موافقاً لحبه... **قال لنفسه** إن ما تفعله أوديت أو ما لا تفعله لن يكون أمراً يلقي إليه بالاً حين يشفى من هذه الحالة".

ثم يعود النص أخيراً إلى صيغة السرد التي بدأ بها، والسرد هنا ليس سرداً للأحداث أو حكاية لها، بل هو حكاية للكلام الذي قالته الشخصية (كلام محكي):

"لم يكن خوفه من الموت نفسه أكثر من خوفه من هذا الشفاء".

وهي صيغة تسمح للنص بأن يمضي قدماً - في تسلل وخفية - إلى أسلوب سرد الأحداث:

"بعد هذه الأمسيات الهادئة كانت شكوك سوان تهدأ بصورة مؤقتة؛ كان يبارك اسم أوديت، وفي صباح اليوم التالي يأمر بإرسال الجواهر الغالية إليها".

ولا ينبغي أن يعمينا هذا المزج الدقيق الذي يلجأ إليه بروست بين الأسلوب غير المباشر والكلام المحكي، عن رؤية خصيصة ظاهرة من خصائص روايته تتمثل في استعمال الكلام الداخلي المحاكي؛ فالبطل خاصة في لحظات عاطفته المشبوبة يجنح إلى التعبير عن أفكاره على هيئة مونولوج له كل بلاغة المونولوج المسرحي"[٢٧].

أما روح المونولوج الفوري الذي سبق الكلام عليه، والذي يجري على مثال كتابات جويس، فلا تظهر في عمل بروست كله إلا في مثال واحد أشار إليه النقاد الذين تناولوه بالدرس[٢٨]، فكان بمثابة بيضة الديك في روايته:

"لم يكن قد بعد العهد بتلك الحفلات الموسيقية الصباحية في بالبك ومع ذلك ففي تلك اللحظة القريبة نسبياً، لم أفكر في ألبرتين إلا قليلاً. والحق أنه بعد وصولي في الأيام الأولى نفسها لم أكن قد عرفت أنها كانت في بالبك. ممن إذاً عرفت ذلك؟ أوه، نعم من إيميه Aimé. لقد كان يوماً مشمساً جميلاً كيومنا هذا. وكان سعيداً بأن يراني مرة أخرى. **لكنه لايحب ألبرتين. وما كل أحد يستطيع حبها. نعم كان هو الذي أخبرني أنها كانت في بالبك.** لكن كيف عرف ذلك؟ آه لقد قابلها...

ثم يعود أسلوب بروست بعد ذلك فيما يتعلق بالحديث الداخلي سيرته الأولى التي تمضي على نهج تقليدي. وليس ثمة ما هو غريب على سيكلوجية بروست أو دخيل عليها أكثر من يوتوبيا المونولوج الفوري الذي يشف بيدائيته عن دوامات "تيار الوعي" أو تيار اللاوعي.

وإذا جئنا لما يسمى الكلام الخارجي عند بروست، أو ما استقرت تقاليد النقد على تسميته بالحوار، وجدناه يهجر بالكلية طريقة فلوبير في استخدام الأسلوب الحر غير المباشر. ولاحظ بعض النقاد وجود مثالين أو ثلاثة لذلك عنده، لكن هذه الأمثلة

إنما تنهض كاستثناءات. والحق أن اختلاط الأصوات شيء لا علاقة له بأسلوب بروست، بل هو غريب عليه كل الغرابة. فأسلوب بروست يتسم بغلبة الحديث المحاكي وما سماه بروست نفسه objectivized language أي استقلال الشخصيات استقلالاً لغوياً أو بعض الشخصيات على الأقل.[٥٠] والحقيقة أن كل شخصيات بروست يقع لها في بعض المناسبات خصائص لغوية تتميز بالغرابة كانحراف العبارة الذي يرجع إلى اللهجة أو الوضع الاجتماعي أو إلى أمور أخرى، وهذه أقصى صورة لمحاكاة كلام الشخصيات؛ حيث يحاكي الكاتب الشخصية بحرفية مبالغ فيها تزيد على الأصل، باعتبار أن المحاكاة فيها دائما نوع من الكاريكاتير القائم على التأكيد على خصائص بعينها والعمل على تضخيمها. وهنا تبلغ المحاكاة قمتها أو بتعبير أدق تصل إلى تخومها - إلى التخوم التي إن تجاوزتها خرجت من الواقعي إلى اللاواقعي. إن هذا الخطر يلقى بظله على كل محاكاة للغة الشخصية تبالغ في طلب الكمال، فتقضي على نفسها آخر الأمر. وهذا هو السبب في أن هذه التقنية التي يستخدمها بروست لا يتمخض عنها عنده اكتساب الشخصيات ملامح تحددها على نحو واقعي، بل تزداد شخصياته على مدار الصفحات إبهاماً، تصير شيئاً لا يمكن الإمساك به، أو مخلوقات سابحة في الفضاء، والسبب الأول في ذلك راجع إلى تضارب السلوك لديها، وهو سبب رتب له المؤلف بعناية فائقة. لكن تماسك اللغة التي يتحدثون بها تماسكاً مبالغاً فيه غالباً ما يزيد هذه الحالة تفاقماً. إن شخصيات بروست تقع على تخوم التميز الأسلوبي – على هذه الصورة الرمزية للموت: أن تتخلص الشخصية من وجودها بوجودها في ألفاظها أنفسها وجوداً قوياً.

* * *

نأتي بعد ذلك لدراسة المنظور في الرواية، وهو صورة أخرى - بعد المسافة - من صور الإمداد بالمعلومات، باختيار وجهة نظر بعينها تجعلنا محدودين بها (أو ينبذ هذا الاختيار كلية). وموضوع المنظور من الموضوعات التي تتصل بالتقنية الروائية وهو - من بين هذه الموضوعات جميعاً - الموضوع الذي دأبت الدراسات

على تناوله مراراً وتكراراً منذ نهاية القرن التاسع عشر وتمخضت فيه هذه الدراسات عن نتائج غير مختلف عليها.

غير أن جينيت يذهب إلى أن معظم الأعمال النظرية التى كتبت فى هذا الموضوع تقع فى خلط مؤسف بين ما يسميه هنا الصيغة mood وما يطلق عليه الصوت voice. وهو فى حقيقته خلط بين سؤالين: أى الشخصيات توجه المنظور الروائى من خلال وجهة نظرها؟ والسؤال الثانى، وهو سؤال مختلف تماماً: من الراوى؟ وإذا أردنا أن نعيد صياغة هذين السؤالين على نحو أكثر بساطة، قلنا: من الذى يرى؟ ومن الذى يتكلم؟ نحن إذاً أمام شيئين مختلفين: الرائى والراوى.

ويلجأ جينيت فى هذا الصدد إلى استعمال مصطلح البوأرة focalization بدلاً من الألفاظ المطروحة فى النظرية النقدية وهى: الرؤية vision، والمجال field وزاوية الرؤية أو وجهة النظر point of view، وذلك حتى يتحاشى ما تنطوى عليه هذه الألفاظ من إيحاءات تتصل بالحاسة البصرية بصفة خاصة. ومصطلح البوأرة على أى حال يتفق مع المصطلح الذى استعمله كلينث بروك من قبل وهو بورة السرد focus of narration.

وأنماط البوأرة عند جينيت ثلاثة، فنحن لدينا ثلاثة أنماط من الرواية / السرد فى هذا الصدد:

أحدها: الرواية الخالية من البوأرة nonfocalized، أو الرواية ذات البوأرة صفر zero focalization. وهذه تمثلها الرواية الكلاسيكية عموماً التى تقوم على الراوى المحيط بكل شئ.

والثانى: الرواية ذات البوأرة الداخلية وتنقسم إلى: أ- البوأرة الثابتة، حيث يمر كل شئ فى الرواية عبر شخصية واحدة. ب ــ البوأرة المتغيرة أى التى تمر عبر عدة شخصيات. ومثالها قصة مدام بوفارى، حيث تمر البوأرة أولاً عبر شارل، ثم إما، ثم شارل مرة أخرى جـ - البوأرة المتعددة، كما فى القصص المبنية

على رسائل، حيث تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرات، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات. وقد ظل النقد الأدبي سنوات طويلة يستشهد لذلك بقصيدة قصصية كتبها براوننج عنوانها: The Ring and the Book، وهي تقص قصة تتصل بحادثة قتل من خلال إدراك القاتل، والضحايا، والدفاع، والادعاء إلخ.

والنمط الثالث: الرواية ذات البوأرة الخارجية، وفيها يمثل البطل أمامنا دون أن تتاح لنا أبدا معرفة أفكاره ومشاعره. ومشهد العربة في مدام بوفارى من الأمثلة التي يمكن استدعاؤها هنا، فهذا المشهد يروى من وجهة نظر خارجية تماماً.

وهذا المثال من مدام بوفارى يظهرنا على أنه لا يوجد نمط واحد من الأنماط المتقدمة تلتزم به الرواية على طول صفحاتها. فالبوأرة الداخلية المتغيرة التي مثلنا لها بقصة مدام بوفارى لا تنطبق على الرواية في جميع أجزائها كما رأينا.

ثم إن التفرقة بين وجهات النظر المختلفة ليست دائماً بالوضوح الذي يبدو أن هذه الأنماط تقدمه إلينا؛ فالبوأرة الخارجية عند شخصية من الشخصيات يمكننا في الغالب الأعم أن نقرر أنها بوأرة داخلية عند شخصية أخرى. وكذلك، فالتفرقة بين البوأرة المتغيرة واللابوأرة من الصعب أحياناً تقريرها؛ لأن الرواية الخالية من البوأرة يمكن في الأغلب الأعم أن ينظر إليها على أنها رواية ذات بوأرة متعددة.

وينبغي أن نلاحظ أيضاً أنه من النادر تطبيق ما نسميه بالبوأرة الداخلية على نحو دقيق. إلا أن البوأرة الداخلية تتضمن ـــ على نحو دقيق غاية في الدقة ـ ألا توصف الشخصية على الإطلاق من الخارج، وألا يحلل الراوى أفكارها وإدراكاتها على نحو موضوعي أبداً. ولذلك نجد أنفسنا أمام بوأرة داخلية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة في نص كهذا النص:

"ألقى فابريزيو بنفسه من على ظهر جواده بغير تردد، وتناول يد الجثة التي حركها بعنف، ثم وقف ساكناً كأنه مشلول. شعر أنه لم تكن لديه القوة ليمتطي جواده مرة أخرى. كان ما أفزعه أكثر من أي شئ آخر تلك العين المفتوحة".

ومن جهة أخرى ففي النص الآتي الذي يكتفي بوصف ما يراه البطل، تتحقق البوأرة بكل حذافيرها:

"كان ثمة رصاصة قد وصلت إلى الصدغ الثاني، بعد أن اخترقت أحد جانبي الأنف، وشوهت الجثة على نحو مفزع. تمددت الجثة بعين بقيت مفتوحة".

إن البوأرة الداخلية لا تتحقق تحققاً تاماً إلا في (المونولوج الداخلي) ومثل ذلك في العمل الذي كتبه روب - جرييه باسم الغيرة.

وقد اقترح رولان بارت لتسهيل المسألة هنا ما يشبه أن يكون المحك لمعرفة البوأرة الداخلية في النص؛ فهو يرى أن الفيصل في ذلك إمكانية كتابة القطعة الروائية مرة أخرى في صيغة المتكلم - إن لم تكن مكتوبة أصلاً في هذه الصيغة- بدون أن تكون هناك حاجة لتغييرات أخرى في النص بخلاف تغيير الضمائر النحوية. وعلى ذلك يمكننا أن نغير جملة كهذه: "رأى (جيمس بوند) رجلا في الخمسينيات من عمره لم يزل بادياً عليه الشباب" إلى: "رأيت رجلاً في الخمسينيات إلخ"، وهكذا نستطيع أن نقرر أنها تندرج تحت البوأرة الداخلية. ومن جهة أخرى لا نستطيع أن نقوم بهذا التغيير في عبارة كهذه العبارة: "بدا أن رنين مكعبات الثلج على الكأس يوقظ في بوند إلهاماً مفاجئاً"، دون أن يحدث التغيير تنافراً دلالياً داخل العبارة، وذلك راجع إلى الفعل الذي يدل على جهل الراوي جهلاً واضحاً بالأفكار الحقيقية التي تعتمل داخل البطل. ولذلك نجد أنفسنا هنا أمام بوأرة خارجية من النوع النمطي.

لكن لا ينبغي أن تجرنا سهولة هذا المقياس إلى الخلط بين الشخصية التي تقع عليها البوأرة والراوي، إذ يظلان شيئين مختلفين حتى في الرواية المكتوبة

بضمير المتكلم، أي حتى لو كانا شخصاً واحداً (اللهم إلا في حالة المونولوج الداخلي إذا اجتمع ضمير المتكلم والفعل المضارع معاً). إن جينيت يحذرنا من هذا الانزلاق، ويشرح ذلك بقول مارسيل:

"رأيت رجلا في حوالي الأربعين فارع الطول مائلا إلى البدانة، له شارب شديد السواد، يضرب بعصبية ساق بنطلونه بشمروخ، وهو ينظر إليّ بعينين ثابتتين زادهما النظر إليّ اتساعا".

فنحن هنا أمام شخصين: المراهق في بالبك (البطل) الذي يرى رجلا في حوالي الأربعين إلخ والرجل الناضج (الراوي) الذي يقص هذه القصة بعد عشرات السنين، ويعلم تماماً من هو هذا الغريب ولا يخفى عليه شيء مما يعنيه سلوكه. إن هذا ينبغي أن يجعلنا نلتفت إلى أن هناك فرقاً بين الاثنين وإن كانا شخصا واحداً ـ فرقاً في الوظيفة وفرقا في المعلومات بصفة خاصة. فالراوي يكاد دائماً "يعلم" أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل.

وللبؤرة المتغيرة نمطان: إما أن يكون ذلك عن طريق التزيد paralepsis، وهو مصطلح اخترعه جينيت للدلالة به على الإدلاء بمعلومات أكثر مما هو ضروري عموماً. والمعيار هنا قائم على أساس الدرجة التي تتحدد بها المعلومات طبقا للمنظور الذي تحكى من خلاله القصة"[٢٢]. والنمط الثاني يقوم على تقديم معلومات أقل مما يمكن الإدلاء به، وهو عكس النمط الأول، وله اسم معروف في الدراسات البلاغية وهو paralipsis أي الحذف الظاهري false omission، ويتمثل في حذف حدث أو شيء من أفكار البطل صاحب وجهة النظر ـ هذا الشيء المحذوف لا يمكن أن يكون البطل جاهلاً به ولا الراوي، لكن الراوي يجنح إلى إخفائه عن القارئ، كالذي فعله ستاندال مثلاً من إخفاء فكرة أساسية تستحوذ على البطل في مونولوجاته ولا تهدأ عن خاطره لحظة واحدة وهي سبب أحزانه. ويظل القارئ على جهل بها حتى حين، وهي عجز البطل الجنسي. وأكثر القصص البوليسية الكلاسيكية تظل تخفي عنا جانبا من الاكتشافات والاستنتاجات التي يتوصل إليها

المحقق ولا تفضي بها إلا في لحظة الكشف النهائية. والقوة الدافعة برمتها في قصة بتزاك التي حللها بارت، وهي قصة "سراسين" تعتمد على إخفاء حقيقة المغنية الحسناء التي لا تبوح بها القصة إلا في مرحلة متأخرة حيث يظهر أنها ليست امرأة، وإنما هي خصي"[٣٢].

أما النمط الآخر وهو التزيد في المعلومات paralepsis، فقد يحدث على هيئة تحول من بؤرة خارجية إلى انقضاض مفاجئ على وعي الشخصية، أي إلى بؤرة داخلية. أو قد يحدث على هيئة إزجاء معلومة عرضية تتعلق بأفكار إحدى الشخصيات التي لا تقدم من خلالها وجهة النظر، أو بإزجاء مشهد لم تتمكن الشخصية صاحبة المنظور من رؤيته.

ويرى جينيت أنه من الخطأ أن ننظر إلى التدخلات التي تقع من الراوي في صورة توقع أشياء ستحدث للبطل في لحظة مستقبلية، على أنها تندرج تحت الإطار المتصل بالراوي المحيط بكل شيء. فعندما يقال مثلاً في سياق مشهد من المشاهد التي تقع للبطل إن هذا المشهد سيكون له تأثير حاسم على حياة البطل، فإن هذه ملاحظة لا يمكن نسبتها إلى البطل، بل مرجعها بالطبع إلى الراوي، شأنها شأن كل صور التوقع prolepsis التي تخرج دائماً عن الحدود التي تقع في دائرتها قدرات البطل على العلم. كذلك ما يأتينا من معلومات خلال بعض العبارات من هذا النمط: "عرفت من بعدها أن..."، فهي ترجع إلى خبرة مستقبلية للبطل، أو بعبارة أخرى إلى الخبرة الحالية للراوي التي تقرر حقائق لم تزل بالنسبة للبطل أمراً مجهولاً، لكن الراوي لا يجد ضرورة لتأخير ذكرها إلى وقت تتكشف فيه للبطل بنفسها. إن جينيت يرى عموماً ألا ننسب إلى المؤلف المحيط بكل شيء إلا ما لا يمكن نسبته إلى الراوي. ويترتب على نظرة جينيت هذه أن كثيراً مما نظر إليه النقاد ــ في رواية بروست ــ على أنه راجع للراوي المحيط بكل شيء ليس في الحقيقة كذلك.

وورواية بروست يقع فيها ما يسميه جينيت بالبوأرة المزدوجة[69] التي يمثل لها بهذا المشهد: مارسيل يرى من خلال النافذة مشهدا بين فتاة تسميها الرواية وصديقتها، لكنه لا يستطيع أن يفهم ما تعنيه نظرة الفتاة أو يسمع ما كانت تهمهم به صديقتها في أذنها. وينتهي المشهد بالنسبة له حين تأتي الفتاة وقد بدا عليها التعب والانشغال والحزن لكي تغلق النافذة. وفي هذا المشهد تمر ببوأرة الأحداث المرئية والمسموعة عبر مارسيل، أما بوأرة الأفكار والمشاعر فتمر كلية عبر الفتاة: "شعرت... اعتقدت.. داهم الخوف قلبها الحساس.. تظاهرت.. أدركت إلخ". وكأن الشاهد الذي اطلع على المشهد لم يستطع أن يرى أو أن يسمع، لكنه مع ذلك استطاع أن يتكهن بكل ما يعتمل داخل الشخصية من أفكار.

يمكننا آخر الأمر أن تقرر أن رواية بروست تتمثل فيها ثلاث صور للبوأرة في وقت واحد معاً، أو بتعبير جينيت: تلعب على ثلاث صور للبوأرة التي تمر من وعي البطل إلى وعي الراوي إلى وعي معظم الشخصيات. وهذا الوضع الثلاثي لا وجه للمقارنة بينه وبين الرواية الكلاسيكية التي تقوم ببساطة على فكرة الراوي المحيط بكل شيء. إن رواية بروست هي رواية البوأرة المتعددة. ونستطيع أن نقول في إجمال: إن الوضع التعددي هو ما يحدد نظام البوأرة في رواية بروست؛ فهناك على مستوى رواية الأحداث المفارقة التي تظهر في اجتماع المحاكاة وحضور الراوي في الوقت نفسه. والخطاب المباشر يسود الرواية ويكشف منه الاستقلال اللغوي للشخصيات، لكنه في النهاية يبتلع الشخصيات داخل لعبة لفظية مكثفة. وأخيراً وجود البوأرات التي لا تجتمع نظريا معاً والتي تهز النظام المنطقي للكتابة الروائية بأسره.

* * *

نأتي بعد ذلك إلى المقولة الأخيرة وهي الخامسة من مقولات جينيت، وتقع عنده تحت ما يطلق عليه voice. ولتوضيح هذه المسألة ينبغي أن نعرف أن بعض الروايات الغربية التي يذكر جينيت أسماءها – إنما تقرؤها مهتمين بالقصة نفسها

---

(69) – double focalization .

ليس غير، ولا تنشغل بمعرفة الراوى الذى يحكيها. وبعضها على العكس من ذلك لا يمكن إغضاء النظر عن الراوى فيها. كما أن بعضها الآخر تتجه عناية المؤلف فيه إلى أن يلفت الانتباه إلى شخص الراوى وكذلك جماعة المستمعين الذين يخاطبهم فى الرواية. وهكذا. ولمزيد من توضيح هذه المسألة لنفترض أننا أمام جملتين كهاتين الجملتين مثلاً:

١- اعتدت فترة طويلة أن أذهب إلى النوم فى وقت مبكر.

٢- مجموع زوايا المثلث يساوى زاويتين قائمتين.

إن الجملة الأولى تحتاج - بخلاف الثانية - فى تفسيرها إلى النظر إلى شخص قائلها الذى يتحدد به ضمير المتكلم، وإلى النظر فى ملابساتها؛ فالفعل الماضى فيها إنما هو ماض بالنسبة للحظة التكلم. وإذا استعملنا ألفاظ بنفنست المشهورة، قلنا: إن القصة(*) هنا لها نصيب من الخطاب(**).

إن علم البويطيقا يحاول هنا أن يواجه الصعوبة التى واجهها علم اللغة من قبل، وهى بحث اللحظة التى يتولد فيها الخطاب الروائى والتى استبقى لها جينيت مصطلحاً خاصاً هو القص: narrating. وقد بقى النقد متردداً فى الاعتراف باستقلال هذه اللحظة، وحصر النقاد أسئلتهم فى إطار "وجهة النظر"، بعد أن نظروا إلى لحظة القص على أنها ترادف لحظة "الكتابة". ومن ثم ساووا بين الراوى والمؤلف، كما ساووا بين متلقى الرواية والقارئ، وهو خلط إذا جاز فى الرواية التاريخية أو فى السيرة الذاتية التى تحكى أحداثا حقيقية، فإنه لا يجوز بالنسبة للرواية القائمة على الخيال، حيث دور الراوى نفسه من صنع الخيال، وإن يكن المؤلف هو الذى يقوم بهذا الدور مباشرة، وحيث يختلف حدث القص عن حدث الكتابة. الراوى فى "الأب جوريو" لبلزاك مثلاً ليس بلزاك، حتى وإن عبر هذا الراوى عن آرائه، لأن الراوى - المؤلف فى الرواية هو شخص يعرف النزل

(*) - story، وهى فى الأصل الفرنسى: histoire .

(**) - discourse وهى فى الأصل الفرنسى: discours .

وصاحبته والمقيمين به، بينما بلزاك هو الذى يتخيل هذه الأمور. وقد يتعدد الـراوى كما فى الأوديسة مثلاً، فأغلب أجزائها يرويه هوميروس، بينما هناك أجزاء منها يرويها أوليس Ulysses. وينبغى لتحليل الرواية أن يولى هذا الجانب عناية خاصـة، لأنه إذا كانت مغـامرات أوليس مثلاً يرويها راويان، ففى رواية بروست هنـاك حكايتان يحكيهما راو واحد فى كليهما، هما قصة حب سوان وقصة حب مارسيل.

وفـى هـذا المجـال سنتطـرق إلـى الحديـث عـن بعـض العنـاصر التـى سنتناول كلا منها ـ بغرض الدراسة ـ على حدة وإن كانت فى الحقيقة لا تقوم بوظائفهـا إلا مجتمعـة. وهـذه العنـاصر هـى: زمـن القـص، والمسـتوى الروائـى narrative level والضمير person (أى العلاقة بين الراوى وكذلـك المروى عليـه وبين القصة التى يرويها).

فبالنسبة لزمن القص نقول: إنـه إذا جاز أن تكون هنـاك قصة لا تحديد فيها للمكان الذى وقعت فيه الأحداث ولا لعلاقة هذا المكان بالمكان الذى كان فيه الـراوى وقت قيامه بحكاية الأحداث، فمن المستحيل تصور قصة خالية من زمن يتحدد بـالنظر إلى لحظة القص، ماضيا أو حاضراً أو مستقبلاً بالنسبة لهذه اللحظة. إن زمن القص قد يكون تاليا لزمن القصة التى يحكيها، أو قد يكون عكس ذلك كما فـى الروايـة التـى تعتمد على النبوءة، أو قد يكون مصاحبا له حين يأتى القص فى الزمن المضـارع، أو قد يحدث حينئذ أن يتخلل اللحظات المختلفة للقصـة فـى الزمن المضـارع قص على مستوى الزمن الماضى. وعلى ذلك يتحصل لدينا أربعة أنماط من القص:

١ـ القص اللاحق للحدث[*]، ومثالـه الروايـة الكلاسيكية التـى يقـع زمنهـا فـى صيغـة المـاضى.

٢ـ القص السابق على الحدث[**]، ومثالـه الروايـة المبنيـة علـى التنبـؤ وزمنهـا الزمـن المسـتقبل.

(*) - subsequent .

(**) - prior .

٣- القص المصاحب للحدث[٥] ومثاله الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما في حالات بث الراديو والتلفزيون على الهواء مباشرة لأحداث تقع في اللحظة نفسها. وقد كتبت بعض الروايات التي تحكي فيها سيدة تقف في نافذة إحدى القلاع، المعركة الحربية التي تقع أسفل القلعة للبطل الجريح بجوارها.

٤- القص المقحم[٦] بين أجزاء الحدث.

وهذا النمط الأخير منها هو أكثرها تعقيداً، لاختلاط القصة والقص معاً على نحو يترك فيه القص أثره على القصة. وهذا يحدث بصفة خاصة في الرواية الرسائلية[٧] التي فيها أشخاص كثيرون يراسل بعضهم بعضاً، حيث تكون الرسالة وسيطاً تنتقل إلينا الرواية من خلاله، وهي في نفس الوقت عنصر من عناصر الحبكة. وهذا النمط هو أدقها وأكثرها تمرداً على التحليل. ورواية الرسائل تجمع باستمرار بين ما يسمى في لغة الإعلام الإذاعي بالبث المباشر على الهواء، والمونولوج شبه الداخلي، وتفسير الحادثة بعد وقوعها. هنا تجد الراوي يظل هو البطل وشخصاً آخر غيره في الوقت نفسه: إليك ما حدث اليوم لي — وإليك ما مر بتفكيري بخصوصه هذا المساء: هنا نجد أن أحداث اليوم هي بالفعل في الزمن الماضي. لكن يمكن أن تكون وجهة نظر البطل قد تغيرت، فالمشاعر والأحاسيس التي يجدها في المساء أو في اليوم التالي ترجع إلى الزمن الحاضر. وهنا تكون البؤرة التي تمر خلال الراوي هي كذلك بؤرة من خلال البطل. ولننظر في رسالة كتبتها امرأة إلى صديقة لها تخبرها كيف أن فلاناً أغواها ليلة الأمس وتفضي بندمها لصديقتها. هنا نجد المشهد الخاص بالإغواء يقع في الزمن الماضي، ومثل ذلك شعورها بعدم التماسك، وهو شعور لم يعد يخامرها. لكن الذي يبقى لها الآن هو الشعور بالإثم ونوع من اكتشاف النفس والضلال عنها في الوقت نفسه: "إن ما

---

(٥) - simultaneous.

(٦) - interpolated.

(٧) - epistolary novel.

أنعاه على نفسي أكثر من أي شئ آخر، وما ينبغي أن أتحدث إليك عنه بالرغم من ذلك هو أنني للأسف لم أقاوم بالقدر الذي كنت أستطيع دفاعا عن ذاتي. إنني لا أعرف كيف حدث هذا. وأنا بالتأكيد لم أحب فلانا، بل على عكس ذلك تماماً. لحظات كانت، تصرفت فيها كأنني أحببته...".

إن سيسيل الأمس - وهذا هو اسم المرأة - غير سيسيل اليوم. فسيسيل اليوم هي التي تروي سيسيل الأمس وتتكلم عنها. نحن هنا أمام بطلتين تظهران على التوالي، والثانية منهما فقط هي الراوي، وهي التي تقدم وجهة نظرها.

والنمط الأول أي القص اللاحق يمثل الكثرة الغالبة مما كتب حتى اليوم من روايات، ويكفي فيه استعمال صيغة الماضي حتى لو لم تكن هناك إشارة إلى الفترة الزمنية التي تفصل لحظة القص عن لحظة القصة. على أنه يحدث أحياناً الإبانة عن نوع من المعاصرة الزمنية بين اللحظتين، باستعمال صيغة المضارع(*) في أول الرواية أو آخرها، فقد تستهل الرواية مثلاً بهذه العبارة: في هذا الجزء من المملكة عاش أحد النبلاء، وربما لا يزال يعيش حتى الآن. أو قد تنتهي بهذه الجملة: وجهها الآن شاحب جداً وهادئ وصوتها عليه مسحة من الحزن. وهذه المعاصرة بين اللحظتين - على أي حال - حادثة بصفة خاصة في الرواية التي تروى بضمير المتكلم، فالراوي داخل فيها باعتباره أحد شخصيات القصة.

والأمر الغريب أن زمن القص ينظر إليه دائماً كما لو لم يكن له وجود. نحن نعلم مثلاً أن فلوبير أمضى ما يزيد على خمس سنوات في كتابة مدام بوفاري، لكن أحداً لم ينظر إلى المدة الزمنية التي يقع خلالها القص على أن لها وجوداً، أو بعبارة أدق كأن هذه المدة الزمنية مسألة لا اتصال لها بالقضية. وهذه هي المفارقة التي ينطوي عليها هذا النوع من القص، أي ما سميناه بالقص اللاحق، فهو على خلاف القص المصاحب والقص المقحم اللذين لا وجود لهما إلا من خلال مدة زمنية يقعان

(*) - أو ما يقوم مقامها بالطبع، كما في العبارة المذكورة بعد: وجهها الآن شاحب، حيث يوجد في العبارة في اللغات الأوربية فعل يعبر عن الزمن الحاضر.

فيها ومن خلال علاقة هذه المدة بالمدة الزمنية للقصة، لا وجود له إلا في هذه المفارقة: بالنظر إلى زمن القصة له اعتبار زمني، وبالنسبة لكونه ليس له مدة زمنية فجوهره غير زمني.

ورواية بروست تتفق مع هذا النمط من أنماط القص؛ لقد أمضى بروست أكثر من عشر سنوات في كتابة القصة، غير أنه ليس هناك ما يدل على المدة الزمنية التي قضاها مارسيل في عملية القص ذاتها. إنها عملية فورية لحظية[*]، فحاضر الراوي الذي يختلط بماضي البطل على مدار الرواية، هو لحظة واحدة لا تتقدم - ثابتة في مكانها لا تتحرك إلى أمام. إن الفاصل الزمني بين لحظة القص هذه وبين اللحظات المختلفة للقصة متغير بالضرورة، فكلما ابتعدت الأحداث عن المراحل الأولى، قل هذا الفاصل الزمني، وهكذا - على مدار التدرج في العمر - يتقلص الفاصل الزمني تدريجيا. وعلى الرغم من أن اللغة بطبيعتها ليس فيها ما يتمثل فيه هذا التقلص، واستعمالها لصيغة الفعل الماضي الدالة على انتهاء الحدث متشابهة في جميع المواطن، سواء منها ما هو قريب من لحظة الحدث أو ما هو بعيد عنها، فإن بروست قد نجح إلى حد ما في إضفاء الشعور بهذا المعنى الذي لا تسعف اللغة به، عن طريق ما أدخله على الإيقاع الزمني للرواية من تعديلات: الاختفاء التدريجي للصيغة التكرارية وتطويل المشاهد الأحادية إلخ، وكأن القصة تجنح إلى التضخم وإظهار ذاتها أكثر فأكثر كلما اقتربت من نهايتها التي هي في الوقت نفسه أصل وجودها: its origin .

إننا في روايات السيرة الذاتية نجد البطل والراوي يميلان أكثر فأكثر إلى الالتقاء كلما اقتربت الرواية من نهايتها، فهما يتحركان – كما كتب بعض النقاد – نحو يوم تنتهي فيه مسيرة البطل خلال حياته إلى المائدة التي يدعوه الراوي - الذي لم يعد منفصلا عنه بأي مسافة زمنية ولم تعد صلته به قائمة من خلال الذاكرة – إلى الجلوس إليها بجواره ليتمكنا من الكتابة معاً، وتلك هي الخاتمة. والأمر في

(*) – instantaneous -.

رواية بروست أن المسافة الزمنية الفاصلة بين البطل والراوى بالرغم من أنها تقترب من درجة الصفر، إلا أنها لا تصل إليها أبداً، لأن الرواية تتوقف عند النقطة التى فيها يكتشف البطل حقيقة حياته ومعناها، فعندماتنتهى الرواية تنتهى قصة "نداء باطنى". فموضوع الرواية التى كتبها بروست إنما هو "مارسيل يصير كاتباً"، وليس "مارسيل كاتباً". هى إذاً رواية الصيرورة. والنظر إليها على أنها "رواية تدور حول روائى" ـ كما قد يذهب بعضهم ـ فيه تشويه لمقاصدها وتدمير لمعناها. إنما هى رواية حول روائى قادم ـ حول روائى هناك فى الطريق. ولذلك كان من الضرورى أن تتوقف قبل أن يندمج البطل فى الراوى ويصبحا شيئاً واحداً، فلا مجال إذاً لتصور أنهما يكتبان معاً وتكون تلك هى الخاتمة. إن آخر جملة للراوى تنتهى عند النقطة التى يصل فيها البطل إلى الجملة الأولى له. ولذلك كان الفاصل الزمنى بين نهاية السفر (بكسر السين وسكون الفاء) وبين لحظة القص يتمثل فى وقت الكتابة، فى الوقت الذى يحتاجه السفر لكتابته، وهو ـ وليس هو فى الوقت نفسه ـ السفر الذى يفضى به الراوى إلينا فى لحظة خاطفة كومض البرق"[٢٤].

* * *

نأتى بعد ذلك للكلام على المستويات الروائية، فنقول: إن الفرق بين قصتين تُروى إحداهما داخل الأخرى هو فرق بين مستويين من مستويات القص. والراوى فى القصة الثانية هو فى الأصل شخصية من شخصيات القصة الأولى. وعملية القص التى تتولد عنها القصة الثانية هى فى حد ذاتها حادثة تحكيها القصة الأولى. فهنا مستويان: مستوى أول ترجع إليه القصة الأولى، ومستوى ثان هو الخاص بالقصة الثانية. ويطلق جينيت على عملية القص فى المستوى الأول لفظ extradiegetic، وعلى الأحداث فيه ـ بما فيها عملية القص التى تتولد عنها القصة الثانية diegetic أو intradiegetic، كما يطلق على أحداث القصة الثانية metadiegetic، وهى قصة من الدرجة الثانية.

وهذه التقنية فى الكتابة الروائية قديمة قدم الأوديسة، ونراها على نحو واسع فى حكايات ألف ليلة وليلة، ولها وجود فى الأدب الروائى فى العصور المختلفة كذلك. وهناك ثلاثة أنماط للعلاقة بين الرواية من الدرجة الثانية والرواية من الدرجة الأولى التى تقحم الأخرى عليها: فالنمط الأول يرجع إلى علاقة السببية المباشرة بين الأحداث فى الرواية الثانية والأحداث فى رواية الدرجة الأولى. فرواية الدرجة الثانية هنا لها وظيفة تفسيرية، وهى تجيب على سؤال من هذا النوع: "ما الأحداث التى أفضت إلى الوضع الحالى؟". أوليس مثلاً يحكى حكاية العاصفة التى كانت السبب الذى ألقى به إلى الشاطئ. والنمط الثانى علاقة الروايتين فيه علاقة موضوع (تيمة)، وهى إما علاقة تضاد[*] أو مشابهة[**]، ولها حين يدركها الجمهور تأثير على الأحداث. انظر مثلاً إلى حكاية الأعضاء (أعضاء الجسد) والأحشاء، التى يحكيها الراوى على الجمهور المتمرد فيسيطر على عقول السامعين الذين يدركون أن غضبهم على الآباء اليسوعيين يشبه تخاصم أعضاء الجسد الواحد. والنمط الثالث لا ينطوى على أى علاقة واضحة بين المستويين. وأظهر مثل لذلك حكايات ألف ليلة، حيث تلجأ شهرزاد إلى حكايات متجددة لتتجنب الموت.

وإذا نظرنا إلى هذه الأنماط وجدنا أهمية القص ـ فى حد ذاته ـ تتزايد فيها على التوالى حتى تصل ذروتها فى النمط الثالث.

وعموما فإن الانتقال من مستوى روائى إلى سواه لا تتحقق إلا من طريق القص، فإن حدث غير ذلك فهو تجاوز[***] يطلق عليه جينيت metalepsis وهو مصطلح موجود من قبل فى البلاغة الكلاسيكية، ويطلقه جينيت على كل تطفل من

(*) – contrast .

(**) – homology .

(***) – transgression .

الراوى ـ أو المروى عليه ـ فى قصة المستوى الأول، على عالم القصة مما يتمخض عنه الشعور بالغرابة. ومثال ذلك ما فعله ديدرو بقوله مثلاً: "ما الذى يمنعنى أن أجعل صاحب السيادة يتزوج وأجعله ديوثاً"، أو قد يخاطب القارئ كذلك فيقول: "لنجعل الفتاة الفلاحة ـ إن كان يسرك هذا ـ تجلس على السرج خلف مرافقها، ولنجعلهما يذهبان لسبيلهما، ولنعد ثانية إلى صاحبينا المسافرين". وهذا مثال من بلزاك: "لنترك الكاهن المبجل يتسلق منحدرات انجوليم، ولا بأس بأن نشرح....".

وهذا النموذج هو أكثر شئ يسود فى رواية بروست، حين يكتب مثلاً: "سأحصر نفسى ـ فى الوقت الحاضر ـ حيث يتوقف القطار ويصيح المنادى بأسماء المحطات، فى تدوين إحدى الذكريات التى يستدعيها المنتجع الساحلى أو المدينة العسكرية فى نفسى".

ومن صور هذه التجاوزات ما يسميه جينيت pseudo - diegetic، حيث يبدو الكلام كما لو كان داخلاً فى نفس المستوى الروائى، والأمر بخلاف ذلك. وهو شئ قد يخطئه القارئ فى النص الروائى لعدم وجود ملامح ملموسة تشير إلى أنه يندرج فى مستوى ثانٍ(*). فعندما يحيا البطل فى الحلم لحظة من لحظات شبابه، لا نجد شيئاً يعيننا على معرفة ما إذا كان ذلك سرداً للحلم أو سرداً لتلك اللحظة التى عاشها من قبل فى شبابه.

وهنا يرى جينيت أن أبرز الخصائص التى تهيمن على رواية بروست ما سماه بالحذف المنهجى للرواية التى من المستوى الثانى metadiegetic. وهذا الحذف إنما ندركه بالمقارنة برواية أخرى مبكرة من روايات بروست يراها جينيت نسخة معدلة من روايته "فى إثر زمان مضى"، وهى روايته المسماة Jean

(*) ـ كما يحدث فى الكتابة الأدبية مثلاً من التميز بين مستوياتها بالحروف المائلة أو السوداء إلخ، وكما يحدث فى التصوير السينمائى من التميز فى المستوى بالحركة البطيئة أو طمس ملامح الصورة، أو الانتقال من الألوان إلى الأبيض والأسود إلخ.

Santeuil، حيث نرى الراوى فى إجازة مع صديق له (يسند الكاتب إليه مواقف أسندت فيما بعد لمارسيل) يتعرفان على أحد الكتاب (وهو صورة أخرى من البطل) ويأخذ الكاتب على عاتقه أن يقرأ لهما كل يوم الصفحات التى كان يكتبها من روايته خلال النهار. ويموت الكاتب دون أن ينقل أحد عنه هذه القراءات المجزأة. لكن بعد عدة سنوات يحصل الراوى بطريقة ما على نسخة من الرواية ويقرر نشرها. هذه الرواية هى Jean Santeuil، والبطل فيها ليس إلا صورة مختصرة لمارسيل، لكن بضمير الغائب: إن مسألة اكتشاف مخطوط الرواية تختفى من رواية "فى إثر زمان مضى" ويحل محلها قص مباشر يقدم فيه الراوى / البطل روايته مباشرة على أنها عمل أدبى، ومن ثم يتقمص دور المؤلف الخيالى شأنه شأن روبنسون كروزو مثلاً فى رواية دانيال ديفو الذى يقيم صلة مباشرة بالجمهور.

هذه واحدة، والثانية أن رواية المستوى الثانى لا وجود لها فى رواية بروست "فى إثر زمان"، اللهم إلا فى ثلاثة مواضع"[٢٥]. وفيما عدا ذلك تلجأ الرواية دائما إلى ما سماه جينيت pseudo - diegetic أى القصة التى تبدو فى الظاهر كأنها من المستوى الأول وهى من المستوى الثانى، لكن يضعها الراوى / البطل فى المستوى الأول. ومثال ذلك الاسترجاعات التى نجدها فى الفصل الأول من الرواية.

وهذه الاسترجاعات ترجع إلى نمطين: إما إلى كونها ذكريات يتذكرها البطل، أو - وهذا هو النمط الثانى - إلى كونها كانت تقريرات أدلى بها شخص ما (بضمير الغائب) إلى البطل. أما النمط الأول فله أمثلة كثيرة[٢٦]. منها مثلاً العودة إلى سنة ١٩١٤ خلال إقامة البطل فى باريس سنة ١٩١٦ حيث يسرد ذكرياته حينئذ. أما النمط الثانى فأكثر أمثلته أهمية على الإطلاق حادثة حب سوان Un amour de Swann. وهذه الحادثة تعد قصة من المستوى الثانى metadiegetic من وجهين: أولاً من جهة أن تفاصيل هذه الحادثة حكيت لمارسيل - حكاها له راو لم تعين الرواية اسمه ولا الزمن الذى رويت فيه. ثانياً: من جهة أن مارسيل يتذكر هذه التفصيلات فى بعض لياليه إذ يصيبه الأرق:

"فكرت حينئذ في كل ما كان قد حكى لي عن حب سوان لأوديت، كيف أن سوان كان مخدوعا طيلة حياته. والحق أن ذكرى مدام سوان والفكرة المتأصلة عن شخصيتها على النحو الذى صورت لى به هى التى جعلتنى تدريجيا أؤسس شخصية ألبرتين برمتها، وأفسر كل لحظة تفسيرا مؤلما فى حياة لم يقدر لى أن أسيطر عليها فى جملتها. أعانت هذه الأقاويل مخيلتى - فيما بعد - على أن تتجه إلى افتراض أن ألبرتين - بدلا من كونها فتاة فاضلة - كان لها نفس الأخلاق الفاسدة، نفس خلق الخداع كمومس ثانية، وفكرت فى كل ألوان المعاناة التى كان يمكن فى هذه الحالة أن تكون قد ادخرت لى، لو كنت أنا عاشقها بالفعل".

ولننظر فى تعليق جينيت على هذا النص، حيث يقول: إن قصة حب سوان هى السبب الذى سيجعل مارسيل ذات يوم يتخيل ألبرتين على مثال أوديت ـ خائنة مستسلمة للرذيلة، وأنه وقع بالتالى فى حبها. وما يحدث حينئذ نحن نعرفه، فهو مسأله راجعة إلى سلطان الرواية[*]"[٢٣].

وسلطان الرواية فكرة شائعة فى النقد الأدبى، لا يفتأ النقاد يضربون لها الأمثلة بقصة أوديب: إن النبوءة التى أخبرت - مسبقا ـ بقتله لأبيه وتزوجه بأمه، إنما هى رواية من الدرجة الثانية metadiegetic فى صيغة الزمن المستقبل. ولولا هذه النبوءة لما كان نفى أوديب ولا قتله لأبيه أو وقوعه فى سفاح المحارم أو ضلاله عن حقيقته. إن مجرد النطق بالنبوءة أطلق - على ما يقول جينيت ـ "الآلة الجهنمية" وحركها للعمل على تنفيذ هذه النبوءة. إنها ليست نبوءة تجلى عن صدقها، بل هى شرك على هيئة رواية، حبائل منصوبة للتصيد. ذلك هو سلطان الرواية (ودهاؤها)[**]، فبعضها يهب الحياة، كما هو الحال بالنسبة لشهر زاد، وبعضها يسلبها. ولن نفهم حادثة حب سوان حق الفهم ما لم ندرك أن هذا الحب الذى حكيت حكايته إنما هو آلة فى يد المصير"[٢٤].

(*) – power of narrative -

(**) – كدهاء الناس الذى ينصب الشرك.

* * *

لقد اعتاد نقاد الرواية التفرقة بين الرواية التي يطلق عليها first - person narrative أي التي تروى بضمير المتكلم، وبين الرواية التي يطلق عليها third - person narrative أي التي تروى بضمير الغائب. وهنا نجد جينيت يعترض على هذين الاصطلاحين ويراهما غير كافيين، لأنهما يرتبطان بمسألة حضور الراوي في روايته أو عدم حضوره، وهذا عنده لا يمثل أساساً للاختلاف. فالروائي بخلاف الراوي ليس اختياره بين صيغتين من الصيغ النحوية، وإنما بين وضعين روائيين اثنين: أن يروي القصة أحد شخصياتها، أو يرويها راوٍ لا وجود له في القصة. من أجل ذلك كانت الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم في نص روائي يمكن أن تشير إلى موقفين روائيين مختلفين أشد الاختلاف يجعلهما النحو شيئاً واحداً. وهذا شيء يجب على التحليل الروائي أن ينتبه له. فهناك فرق بين شيئين: إشارة الراوي إلى نفسه باعتباره راوياً، كالذي يفعله فرجيل حين يقول: "إني أتغنى بالحرب وأدواتها وبالإنسان..." أو كون الراوي شخصية من شخصيات القصة التي يحكيها، وذلك حين يكتب روبنسون كروزو مثلا يقول: "ولدت في عام ١٦٣٢ في مدينة يورك...". الحالة الثانية فقط من هاتين الحالتين هي التي ينبغي أن تندرج تحت مصطلح الرواية بضمير المتكلم.

لذلك يميز جينيت بين نوعين من الرواية: رواية لايوجد الراوي في القصة التي تحكيها باعتباره أحد شخصياتها ومثالها إلياذة هوميروس، ورواية يوجد الراوي في القصة التي تحكيها باعتباره أحد هذه الشخصيات. أما النمط الأول فيطلق عليه جينيت مصطلح heterodiegetic. وأما، الثاني فيسميه homodiegetic. ثم إنه يميز داخل النمط الثاني بين شيئين: كون الراوي هو بطل الرواية، أو كونه ليس له دور فيها إلا دوراً سطحياً أو ثانوياً هو دور المراقب أو المشاهد أو المتفرج على الأحداث لاغير، دون مشاركة فيها. والأول من هذين هو

ما يطلق عليه لفظ autodiegetic، وهو كون الراوى بطل روايته أو النجم الذى تدور حوله الأحداث.

وقد يتغير الضمير النحوى ويدل على الشخصية نفسها، يتغير من "أنا" إلى "هو" وكأنه يتخلى - على غير توقع - عن دور الراوى، وقد حدث هذا - على سبيل المثال - لكن في الاتجاه المعاكس أى انتقال البطل من الضمير "هو" إلى الضمير "أنا"، فى رواية بروست المسماة Jean Santeuil.

إن هذا إذا حدث فى الرواية الكلاسيكية – والأمر لا يزال كذلك بالنسبة لبروست - فإنما هو نتيجة لنوع يسمونه بالاختلال المرضى للرواية. لكن الرواية المعاصرة قد تجاوزت تلك الحدود، وأصبحت لا تتردد فى إقامة علاقة متغيرة – أو كالطيف العابر - بين الراوى والشخصية أو الشخصيات، أصبحت لا تتردد فى خلق ما يسمونه بدوخة أو دوار فى الضمائر مع منطق أكثر تحرراً ومفهوم للهوية أكثر تعقيداً. لقد اختفى هنا ما كان يعزى للشخصية فى الرواية الكلاسيكية كأسماء الأعلام وطبائعها الفيزيائية والنفسية، واختفت معها البوصلة التى كانت توجه خط سير الضمائر النحوية. وأقوى مثال على ذلك نجده فى قصة بورجس Borges المسماة "The Form of the Sword"، حيث يبدأ البطل بحكاية مغامراته المخجلة متوحداً بضحيته، قبل أن يعترف بأنه فى الحقيقة هو ذلك الآخر - هو ذلك الراوى الجبان الخسيس الذى بقى حتى تلك اللحظة يعبر عنه بضمير الغائب وينظر إليه بكل ما يستحق من ازدراء. والأساس الأيديولوجى لهذه التقنية الروائية يبينه أحد النقاد بقوله: "ما يفعله شخص ما إنما هو شئ يفعله - إلى حد ما - جميع الناس... إننى أنا الآخرون جميعاً، فأى إنسان هو كل إنسان"[٢٩]. وعلى هذا الأساس لا تعترف قصة بورجس بفكرة الشخص / مرجع الضمير person، وهى فى ذلك إنما تمثل جملة بأسرها من الأدب الحديث. وعلى الرغم من أن رواية بروست "فى إثر زمان مضى" فيها ما يؤذن بكونها بداية ضخمة لعملية التحلل من الشخصية، فهى أساساً من النوع المسمى autodiegetic حيث الراوى / البطل هو نجم الرواية الذى لا يتخلى عن هذا الدور لأحد.

ولا مجال للقول بأن رواية بروست نوع من السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، فلم تكن الخطة المبدئية لبروست تقوم على ذلك. وقد تأكد هذا المعنى حين نشرت روايته الأخرى Jean Santeuil التي كتبها عمداً بالصورة التي أطلق عليها جينيت heterodiegetic. إن قصة "في إثر زمان" تتضارب مع الحياة الفعلية لمارسيل بروست، ولا ينبغي النظر إلى ذلك على أنه انحراف هامشي، وأن الرواية لذلك امتداد للخطاب الشخصي أي القائم على رواية الحياة الشخصية. إن استعمال ضمير المتكلم إنما كان اختيارا جماليا واعيا، وليس دليلاً على أن الكاتب كان يعتبر قصته نوعاً من الاعتراف أو السيرة الذاتية. فكون مارسيل هو الذي يحكي حياته بنفسه، بعد أن كان الكاتب الروائي ك. هو الذي يحكي حياة جان Jean في قصة بروست الأخرى، هذا ينبع من اختيار روائي مباين، وبالتالي ذي دلالة. لكن لا ينبغي أن تفوتنا ملاحظة أن هذا التحول من heterodiegetic إلى homodiegetic مصحوب بتحول آخر مكمل له هو التحول من metadiegetic إلى diegetic (أو pseudodiegetic).

نحن هنا أمام انقلاب تام؛ إذ ننتقل من موقف يتميز بوجود وسائط القص منفصلا بعضها عن بعض انفصالاً تاماً (المؤلف - الراوي في صورة ضمير المتكلم "أنا"، والحكاية حكاية من الدرجة الأولى؛ والراوي من الدرجة الثانية والروائي "ك" من المستوى الأول intradiegetic؛ ثم البطل "جان" من الدرجة الثانية metadiegetic) إلى الموقف العكسي الذي يتميز بامتزاج هذه الوسائط الثلاثة في شخص واحد: المؤلف - الراوي - البطل = مارسيل. إن الحقيقة الصارخة هنا تظهر في هذه المفارقة: إن رواية بروست "في إثر زمان مضى" تتخذ عن عمد شكل السيرة الذاتية المباشرة في حين أنها لا تعبر عن السيرة الشخصية للكاتب كما تعبر عنها رواية Jean Santeuil. وكأن بروست كان مضطراً أولاً إلى أن يقهر التصاقه بذاته، أن ينتزع ذاته من ذاته، حتى يكون له الحق - أو بعبارة أكثر دقة حتى يكون للبطل الذي لا هو بروست تماماً ولا هو شخص آخر سواه تماماً - الحق في أن

يقول "أنا"، فإذا قالها لم يكن ذلك منه عودة إلى ذاته أو إخلاداً منه إلى الذاتية، بل عكس ذلك تماماً.

وقد عمد بروست إلى تشتيت مادة سيرته الذاتية في الشخصيات المختلفة لروايته وتوزيعها عليها، ولذلك ربما وجدنا من المستغرب أن مارسيل يحيط علماً بأفكار برجوت، على حين لا يحيط علماً بأفكار بروست التي لابد أنه عاشها بنفسه في Jeu de Paume في يوم بعينه من شهر مايو ١٩٢١. كذلك قد نتعجب من أن مارسيل استطاع أن يقرأ مشاعر مداموازيل Venteuil الغامضة، على حين لا يستطيع بروست مؤلف الرواية أن يسند هذه الأشياء إليها. إن هذا ومثله كثير يحدث من بروست، وذلك راجع إلى أنه أراد أن تهرب هذه الأشياء من يديه يهربوبها من يدى البطل. ومن أجل ذلك كان محتاجا إلى راويين: راو محيط بكل شئ قادر على السيطرة على تجربة نفسية تأخذ عندئذ شكلا موضوعيا، وإلى راو يسميه جينيت autodiegetic قادر بتعليقاته هو نفسه - على إضاءة التجربة الروحية التي تعطي سائر التجارب معناها النهائي. ومن ثم كان هذا الموقف المبني على المفارقة المتمثل في وجود قص بضمير المتكلم، هذا القص ليس في جميع الأحوال قصاً محيطا بكل شئ omniscient- إن هذا من بروست هجوم على تقليد ثابت في القص الروائي ناشئ من خلق صدع في الأشكال التقليدية للقص الروائي وخلق صدع كذلك في منطق الخطاب الروائي نفسه.

البطل / الراوي: إن الأنا الراوي والأنا المروية ـ إذا استعملنا ألفاظ ليوسبتزر - يفصل بينهما في رواية بروست، كما هو الحال في كل أشكال السيرة الذاتية الكلاسيكية التي يأتي القص فيها لاحقا للأحداث، اختلاف العمر واختلاف التجربة الذي يخول للأولى ملهما أن تتعامل مع الأخرى بنوع من التعاطف أو التعالي الساخر. ولكن ما تتميز به رواية بروست عن سائر السير الذاتية تقريباً ـ حقيقية كانت أو من صنع الخيال ـ أن هذا الاختلاف هو اختلاف مطلق وأكثر جذرية ولا يمكن رده ببساطة - إلى "التطور" في الخبرة؛ فهو اختلاف ناتج عن نوع

من الكشف الباطني، وهنا تقترب الرواية من بعض أشكال الأدب الديني مثل اعترافات القديس أوغسطين؛ فالمسألة هنا ليست ببساطة أن الراوي - عمليا - يعرف أكثر من البطل، بل هو يعرف بالمعنى المطلق للمعرفة، فهو يصل للحقيقة المطلقة التي لا تتحصل له بالحركة التدريجية المتصلة، بل على العكس، تُقذف في روعه في ذات اللحظة التي يشعر في نفسه أنه أبعد منها عن ذي قبل:

"يقرع المرء جميع الأبواب التي لا تفضي إلى شيء، ثم إذا به يصطدم - على غير علم منه - بالباب الوحيد الذي يمكن للمرء أن يلج منه، وينفتح من تلقاء نفسه، وربما ظل يبحث عنه مائة عام بغير جدوى".

وهذا التشخيص لرواية بروست ينطوي على نتيجة هامة فيما يتعلق بالعلاقة بين خطاب البطل وخطاب الراوي: لقد تجاور هذان الخطابان حتى تلك اللحظة المشار إليها جنباً إلى جنب، ولم يمتزجا امتزاجا كـاملاً، اللهم إلا في موضعين أو ثلاثة؛ ذلك أن صوت الأخطاء وخوض المحن لا يمكن أن يكون هو نفسه صوت الفهم والحكمة، بل على العكس لم يكن للصوتين أن يندمجا إلا ابتداء من لحظة التجلي أو الكشف النهائي(*)، إذ ذاك "ظننت" التي ينطق بها البطل تصبح "فهمت، لاحظت، علمت، رأيت بوضوح.. إلخ"، وتنهض في نفس الوقت الذي تنهض فيه "أنا أعلم" التي ينطق بها الراوي، ومن ثم هذا التزايد المفاجئ للخطاب غير المباشر(**) الذي يتناوب مع خطاب الراوي في صيغة المضارع بدون تعارض أو تضاد.

وظائف الراوي: وللراوي في الأعمال الروائية خمس وظائف تتحدد بالجوانب الثلاثة المختلفة، وهي القصة والرواية والقص. فالوظيفة المتصلة بالقصة يسميها جينيت بالوظيفة الروائية(***) ، وهي التي إذا انصرف عنها الراوي خسر — في اللحظة نفسها — وظيفته كراو، ودوره إنما يتحدد بها. أما الوظيفة المتصلة

(*) final revelation .

(**) - indirect discourse .

(***) - narrative function .

بالنص الروائي فتسمى بوظيفة التوجيه(*)، وتتصل بالإشارات التي في النص الروائي عن النص نفسه كنوع من التوجيه يبرز تنظيمه الداخلي مما يطلق عليه حينئذ لفظ metanarrative أي نص في الرواية يشرح العمل الروائي قياساً على metalinguistics الذي يستعمله ياكوبسون. وأما الوظيفة الثالثة وهي المتصلة بالقص فتسمى بوظيفة التواصل(**). وأهميتها ظاهرة في الرواية الرسائلية وطرفاها هما المروي عليه والراوي. وهذه الوظيفة تنصب في اهتمام الراوي بتأسيس صلة ما أو حوار مع المروي عليه. وهي تذكرنا بما أشار إليه ياكوبسون في كلامه عن وظائف اللغة[٦] بالوظيفتين اللتين سماهما phatic function (وهي التي أساسها تبادل المشاعر وخلق جو اجتماعي أكثر من أن يكون الغرض نقل معلومات إلى الآخر) والتأثير على المتلقي conative function .

والوظيفة الرابعة تتصل بما يمارسه الراوي على نفسه من توجيه. وقد يتخذ ذلك شكل التوثيق، وذلك حين يشير إلى مصدر معلوماته أو إلى مدى دقة ذاكرته أو إلى مشاعره التي تستثيرها حادثة بعينها. ويسمي جينيت هذه الوظيفة بوظيفة التوثيق function of attestation أو قد يسميها testimonial function. وهي خاصة بدور الراوي في القصة التي يحكيها وعلاقته بها، وهي علاقة عاطفية بالطبع لكنها كذلك نفسية وعقلية.

ثم إن تدخل الراوي في القصة قد يأخذ شكلاً وعظياً تعليمياً، عن طريق التعليقات ذات الصبغة المرجعية على الأحداث. وهذه هي الوظيفة الأيديولوجية للراوي.

وينبغي القول بأن هذه الوظائف لا يوجد بعضها منفصلاً عن بعض ولا يوجد أي منها بريئاً من سائرها. ولا يمكن الاستغناء عن أي منها باستثناء الوظيفة الأولى. ثم إن أي مؤلف لا يمكنه أن يتحاشاها مهما حاول ذلك، وإنما المسألة

(*) - directing function .

(**) - function of communication .

مسألة اختلاف بين مؤلف وآخر في الدرجة فحسب، كالفرق بين بلزاك وفلوبير مثلاً من حيث إن بلزاك - كما نعرف - يتدخل في روايته أكثر مما يفعل فلوبير.. وهكذا.

ويهمنا هنا أن نقف - في رواية بروست - عند الوظيفة الأيديولوجية، وهي دون الوظائف جميعاً - لا ترجع بالضرورة إلى الراوي. فبعض الروائيين الكبار من أمثال دوستويفسكي وتولستوي وغيرهما يسندون إلى بعض شخصيات رواياتهم مهمة القيام بالخطاب الأيديولوجي. لكن لاشئ من هذا يحدث عند بروست؛ فهو لا يوكل إلى أي شخصية من شخصياته - خلاف مارسيل - مهمة التحدث باسمه، (كما نقول نحن في لغة السياسة المتحدث الرسمي باسم فلان) وكل شخصية من شخصيات بروست هي موضوع للملاحظة لاغير؛ فأخطاؤها وحماقاتها وإخفاقاتها هي مصادرنا في التعرف على عالمها وليس آراؤها. والنتيجة المترتبة على ذلك أن لا أحد من شخصيات الرواية ينازع الراوي - اللهم إلا البطل في ظل ظروف بعينها - حقه في التعليق الأيديولوجي. وهو خطاب سيكولوجي تاريخي جمالي ميتافيزيقي تأتي أهميته - سواء على مستوى الكم أو الكيف - من مسئوليته عن الصدمة الكبرى التي يحدثها في التوازن الكلاسيكي للشكل الروائي. فإذا كان قارئ رواية "في إثر زمان مضى" يشعر أنها "لم تعد عملاً روائياً تماماً"، فذلك سببه أن التعليقات تغزو القصة، وأن المقالة تغزو العمل الروائي، وأن الرواية يغزوها الخطاب الروائي نفسه.

وقد يجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن دور المتلقي دور سلبي - بطبيعة هذه الامبريالية التي مبناها على يقينية الحقائق - وأنه ليس له إلا أن يتلقى الرسالة فيقبلها أو يرفضها، أو بتعبير آخر ليس أمامه غير "الاستهلاك" أي استهلاكها، بلغة الاقتصاد التي شاعت في لغة النقد، يقول جينيت: وهذا أبعد شئ عن تفكير بروست وعن تجربته هو في القراءة وعما تتطلبه روايته نفسها"[٦١].

إن المروي عليه - في أي عمل روائي - عنصر من العناصر الداخلية في القص شأنه في ذلك شأن الراوي، وهو يقع في نفس المستوى الذي يقع فيه الراوي؛ فالراوي في قصة من المستوى الذي سميناه بالمستوى الثاني يناظره مروي عليه

من المستوى الثاني كذلك. والراوي في القصة من المستوى الأول extradiegetic يناظره مروي عليه من المستوى الأول أيضاً. وكما أن الراوي له وجود منفصل عن وجود المؤلف، كذلك للمروي عليه وجود مستقل عن وجود القارئ حتى لو كان قارئاً ضمنياً. لكن في رواية المستوى الأول يختلط المروي عليه بالقارئ الضمني، وهنا يستطيع القارئ الفعلي أن يجد نفسه فيه. إن القارئ الضمني يوجه عام غير محدد، بالرغم من أننا نجد بلزاك مثلاً قد يخاطب قارئاً من الأقاليم أو قارئاً من باريس. وقد يتظاهر الراوي حينئذ بأنه لا يخاطب أحداً، وهذا هو الشائع في الرواية المعاصرة. ولكن هذا لا يغير من حقيقة الأمر شيئاً، وهي أن الرواية شأنها شأن أي خطاب سواها هي بالضرورة موجهة إلى شخص ما وتخفي تحت إهابها استقاراً للمتلقي.

وإذا كنا نشعر في الرواية من المستوى الثاني بأننا نقف من المروي عليه على مسافة، لأنه يقع دائماً في النقطة المتوسطة بيننا وبين الراوي، ففي رواية المستوى الأول حيث يكون وضع المتلقي أكثر شفافية ووجوده أكثر صمتاً، يكون توحد القارئ بالمروي عليه أكثر سهولة وأقل إباءً. والحق أن هذا هو حال العلاقة بين رواية "في إثر زمان مضى" وبين قارئها. فكل قارئ من قرائها يشعر أنه هو المروي عليه الضمني، وأن هذه الرواية تحتاج حتى يتحقق لها وجود حقيقي أن تنفلت من أسر انغلاق المعنى النهائي أو "الرسالة النهائية"[*] ومن أسر فكرة الاكتمال.

لقد كتب بروست في بعض رسائله يقول: "أخيراً وجدت قارئاً يحدس أن كتابي عمل دجماطيقي وأنه بنية"، يقول جينيت معلقاً: وهذه الدجماطيقية وتلك البنية لا غنى فيهما عن الرجوع رجوعاً مستمراً إلى القارئ الذي يعهد إليه ليس بأمر حدسهما فحسب، بل وكذلك تفسيرهما بمجرد انكشافهما ثم يكلهما مرة أخرى إلى حركة تولدهما وتقضي عليهما كذلك"[٦٦]. إن بروست لا يتنصل من الدور المنوط

---

[*] - the final message .

بالكاتب في منح القارئ الحق في أن يترجم العمل الأدبي في ضوء مقولاته هو حتى ولو كانت خائنة للنص، لأن العمل الأدبي في النهاية - كما يرى بروست نفسه - ما هو إلا عدسة طبية يقدمها المؤلف للقارئ ليعينه على القراءة داخل نفسه هو. يقول بروست: "إن كل قارئ - في أثناء قراءته - ما هو في الحقيقة إلا قارئ لنفسه ذاتها"[٦٣]. هذا هو وضع المروي عليه في رواية بروست؛ فهو مدعو لإعادة كتابة الرواية؛ ذلك لأن المؤلف الحقيقي للرواية ليس من يحكيها، لكنه كذلك من يسمعها[٦٤].

وفي ختام كلامنا عن تحليل الخطاب الروائي عند جينيت قد نبادر إلى أن نأخذ عليه أنه ترك ملاحظاته الذكية التي أبداها على مدار عمله النقدي على رواية بروست دون أن يحاول أن يربط بينها جميعا في جُمّاع تلتقي فيه كل الملامح التي تحدد الرواية التي حللها على نحو يأخذ فيه بعضها برقاب بعض، ويكون حجة عليه ودليلاً. والحق أن جينيت لم يفته الرد على ذلك؛ يقول: لو كان يمكن أن يكون مثل هذا الربط من القوة بحيث يصمد للتحدي، لما تخاذلت عن الإقرار به والسعي إلى إيضاحه، كالربط مثلاً بين اختفاء التلخيص وظهور التكرارية، أو الربط بين تعدد البؤرة واختفاء القصة التي من المستوى الثاني metadiegetic. لكن يبدو لي أنه من غير المناسب أن نبحث عن "الوحدة" بأي ثمن، ومن ثم نقسر العمل على التماسك"[٦٥]. ثم يقول: إن البنية التي بين أيدينا لرواية بروست، إنما هي من صنع الظروف التي ترجع إلى الحرب وإلى موت المؤلف، ولا يستطيع أحد أن يدعي خلاف ذلك. ولا شئ أسهل من الاستدلال على وصول الرواية في ١٨ نوفمبر ١٩٢٢[*] إلى توازنها التام وتوزيع النسب توزيعا دقيقاً ظل مفتقدا حتى ذلك الحين.

---

[*] تاريخ وفاة المؤلف. ومن المعروف أن كتاب بروست بالصورة التي ظهر عليها سنة ١٩٥٤ ما هو إلا الشكل الأخير لعمل ظل بروست يعمل فيه طيلة حياته. وهو موزع في الأعمال الأولى لبروست، بين أفراح وأتراح - العنوان في الأصل أفراح وأيام - (١٨٩٦)، توليفات وأمشاج (١٩١٩)، وأعمال أخرى لم تنشر =

لكن هذا المخرج السهل نفسه هو ما نرفضه هنا؛ فإن الرواية إن كانت قد ظهرت في صورة مكتملة يوما ما، فإنها لم تبق كذلك، فقد قبلت فيما بعد توسعا غير عادى. وهذا يبرهن على أن اكتمالها الموقت إنما كان مجرد وهم ظهر بأثر رجعى أنه وهم. وينبغى أن نحتفظ لهذا العمل بمعناه الماثل فى عدم الوصول إلى تحقق، أن نحتفظ له بارتعاشة الإبهام وأنفاس الخديج الذى ولد لغير تمام. إن "فى إثر زمان قد مضى" ليس شيئاً مغلقا: إنه ليس شيئاً object"[٦١].

ونفى جينيت لفكرة الشيئية عن رواية بروست فيه رجوع - بوجه ما - إلى كلام بارت فى التفرقة بين النص والعمل الأدبى، واستقاء من تبعه، كما سيأتى بيانه فى موضعه.

وتأتى أهمية كتاب جينيت فى كونه يلبى الحاجة إلى نظرية منهجية للرواية، تتناول المصطلحات الأساسية للتقنية الروائية، مثل وجهة النظر، والراوى المحيط بكل شئ، والقصة التى تروى بضمير الغائب - على نحو منهجى معاً. وحتى كتاب واين بوث "بلاغة الرواية" الذى أفاد منه طلاب الأدب كثيراً، قصره صاحبه على المسائل التى تتعلق بوجهة النظر فى الرواية، وليس فيه مسح شامل لمصطلحات التقنية الروائية، كالذى فعله جينيت"[٦٢].

وفكرة وجهة النظر هذه التى انحدرت إلينا عبر التراث النقدى الذى تركه هنرى جيمس، وبيرسى لوبوك، إنما أضفى عليها مفهوم البؤرة الذى جاء به جينيت تماسكا أكثر مما كان. وهو المفهوم الذى يفرق بين الراوى والرائى - كما قدمنا. وهى تفرقة غالبا ما يطمسها الربط بين وجهة النظر والوعى الروائى، كما

= إلا بعد وفاته مثل: توارىخ (١٩٩٦)، جان سونتاى (١٩٥٢)، ضد سانت - بيف (١٩٥٤). ولذلك كان جينيت يرى ضرورة اعتباره - دون أعمال بروست جميعا - عملا لم يتم، وأن من السائغ الرجوع إلى صورة أو أخرى من هذه الصور لمضاهاة الرواية بنص قد اتخذ شكله النهائى. (راجع تصدير جينيت لكتابه: p.21).

يقول كلر . وهذا التوسع فى التفرقة بين الراوى ووجهة النظر يعد من معالم التطور الذى حدث فى حقل علم الرواية narratology"[٦٨]. إن إلحاح جينيت على التفرقة بين البوأرة والقص يعد ـ كما يقول كلر أيضاً ـ أحد الإنجازات الكبرى التى قام بها على صعيد مراجعة موضوع وجهة النظر"[٦٩].

وإذا كان كتاب جينيت يتناول بعض المفاهيم التـي يألفها طـلاب الأدب ويعرفونها معرفة جيدة، مثل المقولتين الأوليين عنده، وهما الترتيب الزمنـي، والمدة، فإن مقولة معدل التردد، نادراً ما التفت إليها أحد ـ علـى أهميتها. والتكرار الذى هو صورة شائعة منها يعد تقنية روائية محورية فـي بعض أعمال الطليعيين avant - garde، ونحن ندين لجينيت فى هذا الصدد بفهمنا المتزايد لهذا الجانب"[٧٠].

إن قارئ جينيت يتزود منه بالأسلحة التى تمكنه من ملاحظة ما لم يكن يلاحظه فى قراءته للأعمال الروائية وتحليلاته لها، فيكون أكثر يقظة لما كان يفوت إدراكه من حيل روائية وما تنطوى عليه تلك الحيل من غايات جمالية. إلا أن بعض نقاده، يأخذ عليه أنه جعل الفرق بين البوأرة على الشخصية (الإخبار بما تفعله الشخصية) والبوأرة من خلالها (ما تفكر فيه ويعن لها أو تراه) فرقاً بين بوأرة خارجية وأخرى داخلية. ويرى أن هذا سيكون من شأنه إضعاف هذا المفهوم الهام الذى أدخله جينيت على النظرية الروائية. وإنما الفرق بينهما فرق بين البوأرة وغيابها"[٧١].

ومهما يكن من أمر، فإن الغايات التى يتطلع إليها جينيت هى عموما الغايات التى يتطلع إليها علم الرواية، وهى "اكتشـاف آليات الرواية ووصف هذه الآليات وشرحها"[٧٢]. وإذا قلنا آليات الرواية، فمعنى ذلك الطريقة التى بها يتولد المعنى"[٧٣]. ويشرح بعض الباحثين ذلك فيقول: إن كل رواية هى وفق هذه النظرة جزء من نظام عام، ومن ثم فهى تخضع لجملة من القواعد الأساسية أو القوانيـن. وإذا استطعنا تبين هذه القوانين واستخراجها، فقد أمكننا أن نرى كيف لنص أدبى أن يكون له تأثيره الفنى"[٧٤].

والذى يتميز به عمل جينيت مما كان مثارا لتنوية النقاد وإشادتهم الدائمة بـه، حواره الشامل مع التراث الأنجلو أمريكـى للرواية، استشهاداً واقتباسـا وتفنيدا فى بعض الأحيان، على الرغم من انتماء صاحبه إلى تراث البنيوية الفرنسية، التى كان كتابه هذا ذروة نشاطها فى دراسة الرواية. يقول كلر: إنـه بالنسبة لهـذه الدراسـات بمنزله المركز من الدائرة، وإنه أحد الإنجازات المحورية للبنيوية التى كانت تسـعى إلى تأسيس بويطيقا للأدب تكون هى منه ــ أى البويطيقـا مـن الأدب ـ بمنزلـة علم اللغة من اللغة. ولذلك لم يكن يعليها البحث فيما تعنيه أعمـال أدبيـة بأعيانهـا، بل إيضاح النظم والأعـراف التى تجعل الأعمـال الأدبيـة تتخذ الأشـكال التى تتخذهـا وتعلـى المعـانى التى تعنيهـا. كـانت الدراسـة البنيويـة التى ارتبطت بأسـماء مثل: بارث، وتودوروف، وجينيت وغـيرهم، تسـعى لذلك إلـى بحث أبنيـة الأدب وحيلـه وليس تفسيره.

ونحن الباحثين من أبناء العربيـة نستطيع أن نتزود مـن كتـاب جينيت بهـذا الدرس؛ إن ما ينبغى أن نلتفت إليه فى درس الرواية العربية، هو ما قام به جينيت ـ على مدار كتابه كله ـ من مقارنـة دائمة لروايـة بروست بـالتراث الغربـى والتفاتـه الدائم إلى المواضع التى انحرفت فيها الروايـة عن التقنيـة الروائيـة بـالصورة التـى انتهت بها إلى بروست والتجاوزات التى وقعت عنده لمعاييرها، ثم ربط ذلك بالأفق الجمالى، ثم ما فتحه بروست فى ذلك من مجالات فى تاريخ الروايـة الأوربيـة ممـا كان بداية وإرهاصاً من أصالته وابتكاره.

وعلـى الرغم مـن أن جينيت يعترف فى تواضـع بـأن مـا قدمـه فـى درس الرواية من تقنيات، كالبوأرة، والتوقع، والاسترجاع[*]، وغير ذلك من اصطلاحـات اخترعها اختراعا، سوف يعفى عليه الزمـن يومـا مـا، إلا أنـه يـرى أن بعض ذلك على الأقل لم يزل يحتاج إلى مزيد من الدرس والاستقصـاء.

---

[*] - راجع هذه الاصطلاحات فى مواضعها مما مضى.

ولا يدعي جينيت أن مفاهيمه تنبع كلية من العمل نفسه، أو حتى تتسق مع أفكار بروست عن روايته. وفي ظنه أن تطبيق المقولات التي طبقها على رواية بروست ربما كان استفزازيا، لكنه يرى أن المرء لا يجب أن ينقاد انقيادا أعمى لأفكار الكاتب الجمالية التي عبر عنها تعبيراً صريحا، حتى وإن يكن ناقدا ملهما؛ فإن الوعي الجمالي للكاتب العظيم ليس على مستوى إبداعه على الإطلاق. وربما كنا نتفوق على بروست في إدراك ما كان كامنا في عقله، وإن لم يكن لنا عشر معشار عبقريته. وقد قلنا "كامنا" لأن كل ما ابتدعه وتجاوز به المعايير كان منه شيئاً لا إراديا، وأحيانا لا شعوريا؛ فقد كان يزدري حركة الطليعيين. يقول جينيت: وهو - لذلك - ثوري بالرغم منه. إن مذهب جينيت كله يتلخص في قوله: إننا - كما يردد ذلك الكثيرون عن أنفسهم - نقرأ الماضي في ضوء الحاضر. وهذا بعينه ما فعله بروست حين قرأ بلزاك وفلوبير"[٧١].

* * *

وقد يكون من الخير أن ننظر — هنا — في بعض تحليلات النقاد السيميوطيقيين[٧٢] لبعض النصوص الروائية — هذه التحليلات القائمة على منهج مستفاد من جهود جينيت، لنرى جدوى هذه الطريقة وفائدتها للتحليل من جهة، ولنتبين هذه الطريقة نفسها خلال رحلة الحوار بينها وبين النصوص الأدبية. والنص الذي أسوقه هنا نص قصير لإرنست همنجواي، يقع ضمن مجموعته القصصية "حدث في زماننا"[*]. والنص بعنوان "قصة قصيرة جداً"[٧٣]. وهذه ترجمة قمت بها للقصة:

"ذات مساء لافح في بدواء، حملوه إلى أعلى إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها. كانت في السماء طيور السمام التي تبلي أعشاشها في المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعته هو ولوز سماعهم وهم في الشرفة من تحتهما.

(*) - In Our Time .

جلست فى السرير لوز. كانت (مشتهاة كشربة الماء الـ)[*] باردة و (الـ) عذبة فى الليل اللافح.

ظلت لوز ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت له العملية، قامت بتجهيزه لمنضدة العمليات، وكانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو[**] هى أم صديق. وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا ينفلت من لسانه شئ خلاله الفترة السخيفة التى انقضت فى الثرثرة. واعتاد بعد أن استخدم العكازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا تضطر لوز إلى أن تنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبون لوز. وكان خلال سيره عبر الردهات يفكر فى لوز على سريره.

قبل عودته إلى الجبهة دخلا الكاتدرائية وصليا. كانت خافتة ساكنة. وكان بها أناس آخرون يصلّون. كانا يريدان الزواج، لكن لم يكن الوقت متسعا ليقوما بإشهاره ولا كان مع أى منهما شهادة ميلاد. كانا يشعران كاللذين تزوجا، لكنهما أرادا أن يعلم بذلك الجميع وأنهما لن يفقداه إذا ما فعلا ذلك.

أرسلت إليه لوز كثيراً من الخطابات التى لم يتسلمها قط إلا بعد الهدنة. حزمة من خمسة عشر خطابا جاءت إلى الجبهة فصنفها طبقا لتواريخها ثم قرأها للتو. جميعها كانت عن المستشفى وكم أحبته وكم كان مستحيلاً عليها أن تستمر فى الحياة بدونه وكم كان فظيعا فى الليل افتقاده.

واتفقا بعد الهدنة أن يعود إلى الوطن ليحصل على وظيفة ليتمكنا من الزواج، وأن لوز لن تعود إلا بعد أن يحصل على وظيفة مناسبة ويأتى إلى

---

[*] – ما بين القوسين ليس موجوداً فى النص حرفيا، لكن ضمنيا.

[**] – أساس النكتة قائم على اشتراك لفظ حقنة شرجية فى اللغة الإنجليزية enema، ولفظ عدو فيهما enemy فى الحروف.

نيويورك ليلقاها. وأنه سيهجر الشراب وأنه لا يريد أن يرى أصدقاءه ولا أن يرى في الولايات الأمريكية أحدا. أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس غير. وهما في القطار من بدوا إلى ميلانو دب بينهما شجار حول رغبتها ألا تعود على الفور. وحين كان عليهما الافتراق في محطة ميلانو، قبّل كل منهما الآخر قبلة الوداع لكن دون أن يحسما النزاع. شعر بالغثيان لجريان الوداع على هذا النحو.

ذهب هو إلى أمريكا على متن قارب من جنْوا. وعادت لوز إلى بوردونون لافتتاح مستشفى فيها. هنالك كانت الوحدة والمطر، وعسكرت فرقة من الجنود في المدينة. وفي الشتاء، في المدينة الموحلة الممطرة أقام الميجور قائد الفرقة علاقة حب مع لوز، ولم يكن لها معرفة قط من قبل بالإيطاليين. وأرسلت هي آخر الأمر إلى الولايات المتحدة تقول إن حبهما لم يكن غير حب صبياني. أبدت أسفها وأنها تعلم أنه ربما لم يكن قادرا على فهم ذلك، لكن قد يصفح عنها يوماً ما ويكون ممتنا لها. توقعت، على غير انتظار منها البتة - أن تتزوج في الربيع. لقد أحبته اليوم كما أحبته دائماً، لكنها تدرك الآن أن حبهما لم يكن إلا حب مراهقين. تمنت له أن يعثر على وظيفة محترمة وقالت إنها تؤمن به بغير حدود. لقد علمت أن هذا في النهاية خير لكليهما.

لم يتزوجها الميجور في الربيع، ولا في أى وقت. وأبداً لم تتلق لوز ردا على الخطاب الذى أرسلته بهذا الخصوص إلى شيكاغو. وفي لنكولن بارك بعد ذلك بوقت قصير انتقلت إليه من إحدى بائعات المتاجر عدوى السيلان في أثناء ركوبه سيارة أجرة.

* * *

لو تتبعنا حركة الزمن في النص وقارنا ذلك بحركة الزمن في الحكاية، وجدنا الفقرة الأولى هي أبطأ الفقرات، وهي عبارة عن ليلة واحدة، يليها الفقرة الثالثة، وهي عبارة عن رحلة إلى الكاتدرائية - ديومو. أما أسرع الفقرات فالرابعة، وهي عبارة عن الوقت الذى قضاه البطل في الجبهة، يليها السادسة، وهي عبارة

عن الوقت الذى قضته لوز فى بورد يفون، ثم الفقرة السابعة والأخيرة وهى تمتد امتداد الأبدية فى الكلمة المعبرة عن النفى الأبدى (وهى فى النص الانجليزى never). وإذاً فالقصة تزيد من سرعتها حتى تبلغ الذروة فى الألفاظ الدالة على اللانهائية فى الفقرة الأخيرة. وقد كان باستطاعة النص أن ينتهى حينما أخبرنا أن ضابط الجيش لم يتزوج لوز فى الربيع: قصة عن صبى وفتاة يلتقيان فى الحب ويصبحان عاشقين ثم يخططان للزواج، لكن ظروف الحرب وشرورها تحول دون ذلك، وهى قصة تشبه ما يسمى بقصص المغامرات الخيالية fairy tale، وكلها تنتهى بنهاية مخالفة لنهايات تلك القصص، فهما لم يعيشا "فى ثبات ونبات"، كما تنتهى تلك الحكايات، لكن فى تعاسة وشقاء. وهو – حينئذ – تفى بريد أن يثبت الطبيعة الواقعية للنص، وأنه شريحة شبه طبيعية من الحياة. لكن لماذا أمعن النص فى النفى: "ولا فى أى وقت"، حتى وصله بالأبدية باستعمال الكلمة التى تشير إلى ذلك: never . النص - هنا - كأنه يريد أن يوقع العقاب على الشخصية التى يراها مسئولة عن ذلك وأن ينتقم لنفسه منها.

والشخصية التى يريد النص أن يفعل بها ذلك هى شخصية الأنثى – هى شخصية لوز التى يذكرها النص باسمها، بينما يخفى اسم البطل ويتحفظ فلا يذكره ولا يشير إليه إلا بالضمير خلال النص كله. فهذا إذاً نص تحفظى تكتمى – يتحفظ على بعض المعلومات فلا يبوح بها لغاية يتوخاها، غير أنه ليس تحفظا بريئا من الهوى، ولكن تحفظ انحيازى - بمعنى أنه يتحفظ على الأشياء التى لا يريد أن نطلع عليها، بينما هو كريم وسخى إلى حد الثرثرة فى أشياء أخرى. والمثال على ذلك أن نقف عند هذه العبارة: "كانت باردة وعذبة فى الليل اللافح"، ونسأل هذا السؤال الذى يسأله جينيت دائما: من الذى يرى هنا؟ وهذا سؤال يتصل بوجهة النظر التى يتبناها النص عند هذا الموضع من الحكاية.

إن وجهة النظر التى يتبناها النص هنا يمكن أن نراها بوضوح أكثر إذا نحن استعنا بالفكرة التى قال بها بارت فى مقاله: مقدمة إلى التحليل البنيوى للقصص،

يقول بارت[٢٢]: لا تعرف اللغة غير نسقين من العلامات أحدهما شخصي والآخر غير شخصي ـ الشخصي (أنا)، وغير الشخصي (هو)، وقد تكون هناك مقاطع كتبت بصيغة الغائب، ولكنها في الحقيقة صيغة المتكلم. ويتساءل بارت: ما السبيل إلى تقرير ذلك الأمر؟ والجواب أن يعاد كتابة السرد أو المقطع السردي بتحويل الصيغة من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)، فإذا لم تؤد هذه العملية إلى أي خلل في الخطاب، نتأكد حينئذ أننا داخل النسق الشخصي وإن كانت الصيغة لضمير الغائب.

علينا إذاً أن نعيد كتابة كلام همينجواى مرتين، لأننا بإزاء شخصيتين، هما شخصيتا البطل والبطلة، وكل منهما بضمير الغائب؛ وهاتان هما الفقرتان الأولى والثانية بعد إعادة كتابتهما، مع تغيير ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم:

> ذات مساء لافح في بدوا، حملوني إلى أعلى إلى السطح، واستطعت أن أطل على المدينة من أعلاها. كانت في السماء طيور السمام التي تبني أعشاشها في المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتي أنا ولوز سماعهم وهم في الشرفة من تحتنا. جلست في السرير لوز. كانت باردة وعذبة في الليل اللافح. ظلت لوز ثلاثة شهور في الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت لي العملية، قامت بتجهيزي لمنضدة العمليات. وكانت لنا نكتة أطلقناها عن الحقنة الشرجية: عدو هي أم صديق. وقعت تحت تأثير المخدر وأنا أتشبث بتلابيب ذاتي حتى لا يفلت من لساني شئ خلال الفترة السخيفة التي انقضت في الثرثرة. واعتدت بعد أن استخدمت العكازين على أن أقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسي حتى لا تضطر لوز إلى أن تنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علموا بالأمر.

كانوا جميعا يحبون لوز وكانت خلال سيرى عبر الردهات أفكر فى لوز على سريرى.

إن قراءة النص بعد هذا التغيير فى الضمائر من الغائب إلى المتكلم لا يترتب عليه أى خلل فى الخطاب، بل تلك هى الصورة التى كان يجب أن يجرى عليها الخطاب. لكن ينبغي أن نضع في الاعتبار أن التغيير إنما وقع فى ضمير الغائب المذكر، وهو غير ضمير الغائبة المؤنثة. ولذلك، سنعيد كتابة الفقرتين مرة أخرى بعد تغيير الضمير المؤنث وليس المذكر:

ذات مساء لافح في بدوا، حملوه إلى أعلى، إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها. كانت فى السماء طيور السمام التى تبنى أعشاشها فى المداخن. بعد فترة السدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتى أنا وهو سماعهم وهم في الشرفة من تحتنا. جلست فى السرير. كانت باردة وعذبة في الليل اللافح. ظللت ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلي. وحين أجريت له العملية، قمت بتجهيزه لمنضدة العمليات. وكانت لنا نكته عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق. وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا ينفلت من لسانه شئ خلال الفترة السخيفة التى انقضت فى الثرثرة. واعتاد بعد أن استخدم العكازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا أضطر إلى أن أنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى. وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبونني. وكان خلال سيره عبر الردهات يفكر فيّ على سريره.

إن الضمير "هو" العائد على البطل ينقلب إلى "أنا" في انصياع تام بغير اختلال؛ بينما يختلف الأمر مع "لوز" التي إن استبدلت ووقع مكانها ضمير المتكلم، أحدث ذلك خللا يصدم شعور القارئ الذي لا يتوقع أن تتكلم الأنثى عن نفسها بهذه الطريقة، وبصفة خاصة في الجملة الأخيرة من الفقرة الأولى: أن تتكلم عن نفسها بوصفها مشتهاة. وأكثر من هذا في الجملتين الأخيرتين من الفقرة الثانية. إن الخطاب حينئذ يفقد تماسكه، للتوتر الشديد القائم بين زاوية الرؤية وبين صاحب الصوت، بين من يرى ومن يتكلم، بخلاف ما إذا تغير ضمير البطل، فالخطاب حينئذ متماسك لأن الصوت والرؤية يلتقيان.

الراوي في نص همنجواي إذاً يتخذ ضمير الغيبة قناعا يتنكر تحته، وهو قناع الموضوعية المزيفة التي يوهمنا بها الضمير غير الشخصي، وهو قناع يلجأ إليه النص لأغراضه هو البلاغية: أن يوقعنا في أسر الخطاب – في أسر الراوي الموثوق به لاستناده إلى ضمير الغيبة: "في السرد لا شخص يتكلم" على حد تعبير بنفنست"[٧٩]، وإنما هو صوت الحقيقة المطلقة.

والراوي الثقة، والراوي غير الثقة unreliable، من مصطلحات النقد الروائي المعروفة، وهو الراوي الذي لا ينقل إلينا الحقيقة على نحو محايد"[٨٠].

إن هذه المعلومة: "كانت باردة وعذبة في الليل اللافح" إنما هي معلومة تتصل بإحساسه هو بها، وكيف كانت تبدو له، وليست معلومة عما كانت تشعر هي به على الإطلاق. وبعبارة أخرى: هي مكتوبة من وجهة نظره هو، لا وجهة نظرها. ولكن النص يكتم المعلومات التي تتصل برؤيتها هي له، كيف يبدو هو لها، وكيف كانت مشاعرها تجاهه. لا يقول النص في هذه النقطة شيئاً. وهذا هو معنى أن تحفظ النص كان انحيازيا أو انتقائيا. إننا على مستوى الحكاية نفترض أن لوز كانت تبادله الحب. وأكثر من ذلك أنه كان بينهما لقاء جنسي؛ فالفقرة الأولى تتضمن أنهما كانا يمارسان الجنس لتوهما. لكن النص لا يقضي لنا بذلك – على طريقته في التحفظ، وإنما يقوم القارئ بسد هذه الفجوة حين يستخلص من النص

المستوى الآخر، وأعني به الحكاية diegesis. إن هذا يتم عن رغبة النص في إلقاء اللوم على الأنثى ومسئوليتها في فشل هذا الحب الذي اكتملت مقوماته؛ فهو أولا حب متبادل، وهو ثانيا متوج بالعلاقة الجنسية بين الطرفين. فالأنثى بتخليها عن هذا الحب تقف موقف الغادر الخئون.

والراوي - على مستوى النص - "يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا يفلت من لسانه شئ" عن العلاقة بينهما، ولكن على مستوى الحكاية يقع قدر من الثرثرة، فهي الوحيدة التي تريد للخبر أن ينتشر. هو كتوم، وهي ثرثارة: إسناد بعض الفضائل إليه هو ونفيها عنها. إن هذا النص شأنه شأن كثير من قصص همنجواي الأولى مكتوب من وجهة نظر رجاليه محضة، وهو يقدم شخصية الرجل على نحو متحاز إليه تماماً، وشخصية الأنثى على نحو متعصب ضدها. ويتواطأ الأسلوب في النص باستعمال ضمير الغائب الذي يريد أن يوقع في روع القارئ أنه أسلوب غير شخصي قائم على الراوي الموضوعي الثقة الذي لا ينحاز، يتواطأ هذا الأسلوب مع هذه القيم - قيم النظر إلى الرجل باعتباره العنصر الوفي الكتوم الخير. أما الأنثى فعلى العكس من ذلك هي العنصر السيئ الغادر الثرثار.

وفي النص فقرتان خالصتان للرسائل التي كانا يتراسلان بها وفقرة أخرى للإخبار عن شجار شب بينهما. وهنا أيضاً نلحظ التكتم في جانب والثرثرة في جانب آخر. فهي تكتب إليه الكثير من الرسائل وهو في الجبهة. لكن لا يخبرنا النص بما كان منه تجاه هذه الرسائل، وهل كتب إليها أم لا. ورسائلها من الواضح أنها معادة ومكرورة وقائمة على المبالغة: "جميعها كانت عن المستشفى، وكم أحبته، وكم كان مستحيلا عليها أن تستمر في الحياة بدونه وكم كان فظيعا في الليل افتقاده". إن هذا التكرار المتمثل في "الواوات"و "كيف / كم" والألفاظ المبنية على المبالغة: "مستحيل"و "فظيع"، لا يدل على أن النص يلتزم بالتحفظ والإمساك عن الثرثرة، وهو الأسلوب الذي يجنح إليه كلما جاء ذكر البطل الرجل. وفي الشجار الذي نشب بينهما، يبرز النص انصياع البطل لسلسلة الشروط التي يجب على

الراوى أن يلقذها ليتزوج لوز. بل يزيد على ذلك أشياء أخرى يتطوع بها البطل من عنده، ومبالغة منه في انصياعه لهذه الشروط يزيد أنه إنما يريد هو نفسه هذه الأشياء، وأنها ليست مجرد وعود سيقوم بتنفيذها على مضض منه؛ فهو لا يريد "أن يرى أصدقاءه ولا أن يرى في الولايات الأمريكية أحدا. أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس غير". وفي الحق هذا تهكم وسخرية، وفيه ما يشير ضمنا إلى أنه مجبر إجباراً ومدفوع دفعا، وأنه قد أسئ كذلك إلى رجولته، فلوز التى أعطته أولا الحقنة الشرجية، تسلبه ذكورته بالمعنى المجازى بجعله ينقطع عن الخمر وعن الأصدقاء وعن كل مباهج الحياة، وهل هناك إنسان يريد أن يتخلى عن أصدقائه برغبة من عند نفسه؟!

إن في النص كلمة ربما صح أنها المفتاح للنص كله، وهذه الكلمة هى الحقنة الشرجية enema التى ترتبط حروفها فى اللغة الإنجليزية بحروف كلمة العدو enemy، فالحقنة هى العدو: "كانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق. لقد وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا .. ..". حين نقرأ هذه العبارة، فإن ما نتوقعه - أثناء عملية القراءة - حتى هذا الموضع من النص المنتهي بالكلمة "لا" مخالف لما أفضى به النص إلينا. عند هذا الموضع من النص يبرز إلى الذهن شئ آخر غير الذى يأتى به النص. فحتى هذه الكلمة، لم يكن القارئ يتوقع أن ينحرف الكلام عن الموضوع الذى انتهت به الجملة التى سبقت. كانت لهما نكتة عن الحقنة / العدو، أى التى تقضى على كل قدرة فى التحفظ - على كل قدرة فى إمساك المادة الخارجة من الشرج. هما لغتان يتزامنان: إمساك الكلام وألا ينفلت من اللسان شئ، وإمساك الدبر تماما عن أن يتسرب منها الشئ القبيح. فالحقن الشرجية أعداء، وأن ينفلت من اللسان شئ لا يقل سوءا عن انفلات المادة الكريهة من الجهة الأخرى للقناة الهضمية: لوز هى التى أعطته هذه الحقنة.

النص هنا يقدم خطابا عن المرأة: يقدم درساً: لقد جرحته فى القلب، ثم بعد فترة وجيزة جدا - حينما وصلت منها الرسالة الأخيرة جرحته فى مكان أكثر حيوية

ـ فى مكان الرجولة منه. إن القصة تترك بطلها مجروحا بالمعنى الحرفى تماما فى رجولته باتصاله بامرأة يأخذ منها المرض. ثم إنه ينتقل من جرح إلى جرح – من السرير فى بدوا الذى أجريت به العملية الجراحية إلى المقعد الخلفى فى لنكولن بارك.

والخطاب الذى يحمله النص إلينا هنا، أن العلاقة بين البطل والبطلة تنتهى إلى التعاسة؛ لكنه يجعل من المرأة السبب فى التعاسة. أما هو فدائما محمول: تجرى له العملية الجراحية ويعطى الحقن، ويرسل إلى الجبهة ويبعث به إلى الوطن. وهو لا يريد شيئا، إنما هو مثخن بالجرح من البداية حيث أصيب فى الجبهة، ثم هو مثخن به كذلك فى النهاية حيث أصيب فى الحب. إنه نموذج الضحية؛ فهو مهذب كتوم لا يفعل شيئا إلا أن ينتظر حادثا يقع له. أما الملوم فالمرأة.

لكن ما مصدر هذا الخطاب، ومن أين جاء. خطاب من هو فى الحقيقة؟ يجيب شولز على ذلك بلغة قاطعة: الجواب عن هذه الأسئلة طرا يتمثل فى الأب طبعا. فهذا خطاب الأب الذى علم جيلا بأسره من القراء الرجال[*] أن ينشدوا عالما فيه الأصدقاء هم الرجال، أما المرأة فهى الحقة العدو"[81].

وفى التحليل السيميوطيقى كل نص يحيل إلى نصوص أخرى، على ما تقرر من فكرة التناص. والنصوص الأخرى التى يمكن أن تحيل إليها قصة همنجواى، هى قصص المغامرات الخيالية fairy tales، وقصص الخيانة، وكذلك القصص الأخرى المجاورة لقصة همنجواى فى مجموعته القصصية "حدث فى زماننا". لكن ينبغى كذلك أن نرى نص همنجواى فى ضوء كتابات أخرى له كرسائله الشخصية وغيرها، وهى كتابات يمكن أن تبنى منها مادة قصصية قريبة الشبه جدا بالنص الذى ندرسه، ومنها مخطوطة بخط يده بعنوان: "شخصى" وعدة مسودات من رواية نشرت له تحت عنوان وداعا للسلاح. وكلها تتركز حول قصة ممرضة كانت تعمل

(*) – الأمريكيين – على الأقل، لأن قارئ همنجواى أساسا قارئ أمريكى.

في مستشفى إيطالي. ومن خلال رسائل همنجواي ونصوص أخرى كثيرة، نستطيع أن نتعرف على شاب أمريكي عمره ١٩ عاما، كان يعمل في الصليب الأحمر الأمريكي اسمه إرنست همنجواي، يلتقي بممرضة في الصليب الأحمر تسمى أجنس حنا كروفسكي، وهي امرأة أمريكية لها من العمر ستة وعشرون عاما تعمل في مستشفى بميلانو. ويقع هذا الفتى في حبها وتدعوه بالغلام(*)، ويدعوها هو باسم مسز غلام. وحين تتطوع للخدمة بفلورنسا خلال وباء الانفلونزا يكتب إليها كثيرا: كان يكتب إليها يوميا وربما مرتين في اليوم، وكانت هي ترد على خطاباته بمقدار ما كانت تسمح ظروفها وواجبات عملها. ويستمران في التراسل بعد أن انتقلت هي إلى تريفستو، بالقرب من بادوا، للمشاركة في الخدمة خلال انتشار وباء آخر.

ويتجول هو في أماكن متفرقة في إيطاليا، لكن جراحه تمنعه من العودة إلى الجبهة. ويرى أجنس مرات أخرى قليلة قبل أن يغادر إيطاليا إلى الولايات المتحدة، ولم تكن القصة قد اكتملت على المستوى الجنسي حين ترك إرنست إيطاليا في يناير ١٩١٩. وقد ذهب همنجواي إلى الوطن وفي اعتقاده أنه بحصوله على وظيفة تكفل العيش لاثنين، ستعود إليه أجنس ويقترن بها. ولكننا لا نعرف شيئاً عما كان في نيتها أن تفعله حينئذ ولا وجهة نظرها في ذلك الوقت. على أنه لم يكن قد حصل على وظيفة بعد، حين جاءه خطاب من أجنس في مارس ١٩١٩ تعلن له أنها ستتزوج ضابطا إيطاليا، مما جعله يلزم الفراش فترة من الزمن شعر خلالها بالمرض، ولم يسترد عافيته وتوازنه تماما إلا في أواخر إبريل. وبعدها شعر بالحرية، كما كتب هو إلى أحد زملائه في الحرب يسخر من فكرة الزواج والاستقرار. لكن جاءه خطاب من أجنس في يونيه، أخبرته فيه أنها لن تتزوج من الملازم الإيطالي لمعارضة عائلته ـ وهي أسرة أرستقراطية ـ هذا الزواج، وأنها سوف ترجع إلى الوطن بدون أن يتحقق الزواج. ولكن إرنست الذي كان قد شفي من جرحه لم يرد على الخطاب. وتكتب هي إليه في ديسمبر ١٩٢٢، وكان قد

(*) - kid، كما في الأصل الإنجليزي، ومعناها طفل، ولد، صغير إلخ.

تزوج بامرأة في عمر أجنس ورحل إلى باريس ردا على رسالة كان قد بعث بها إليها. وفي هذه الرسالة تقول له:

> تعلم أني لم أشعر بالمرارة للطريقة التي انتهت بها علاقتنا.. .. وعلى أي حال فأنا كنت دائما على علم بأنك ستكتشف في النهاية أن ذلك هو الصواب وأنك ستدرك أنه كان أفضل، وإني لعلى يقين من أنك تؤمن بذلك بعد أن حباك الله بهادلي.

وبعد ذلك بشهور أخذ همنجواي في كتابة مجموعة من الاسكتشات هي التي سيقدر لها أن تنشر فيما بعد سنة ١٩٢٤ تحت عنوان "حدث في زماننا". وقد بدأ كتابة مسوداتها تحت عنوان "شخصي". وهناك نسخة منها مكتوبة بالقلم الرصاص ضمن أوراق همنجواي. وهي تبدأ بالكلمات الآتية: "ذات مساء لافح في ميلانو حملوني إلى أعلى إلى السطح". وفي الصورة التي أعدت للنشر يتغير الضمير من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. وكانت هذه المذكرات هي الفصل العاشر من "حدث في زماننا"، وكانت بالفعل صورة طبق الأصل مما نعرفه باسم "قصة قصيرة جدا"، لكن الممرضة كان اسمها أج Ag، بدلا من لوز، وكان المستشفى في ميلانو بدلا من بدوا. وباختصار، كان هذا النص قريب الشبه جداً ـ في تلك النشرة ـ مما يمكن لنا أن نكونه من خطابات همنجواي نفسه ومن الوثائق الأخرى، أكثر مما كان النص في النشرة التي ظهرت بعد ذلك. وحين أعدت النشرة الأمريكية لـ "حدث في زماننا" أعيد ترتيب الفصول، وتحولت أج إلى لوز وميلانو إلى بدوا. وقد صنع همنجواي ذلك ـ كما يقول هو ـ حتى يتجنب الوقوع في جرائم القذف والتشهير.

وقد ظلت هذه التزنيمة تدور في رأس همنجواي، كما يظهر ذلك في الرواية التي سماها "في صحبة الشباب"، لكنه بدأها وتوقف عند الصفحة رقم ٢٧ في

المخطوط، وفيها نجد البطل نك آدم يقع في حب ممرضة تسمى أجنس. وتحولت أجنس أخيرا إلى كاترين باركلي في "وداعا للسلاح".

ولكن ما دلالة تغيير الأماكن، وما أهمية ذلك في التحليل؟ والجواب أن ميلانو أو بدوا، قد جيء بهما لخلق ما سماه رولان بارت إعطاء الانطباع أو الإحساس بالواقعية[٣]، وإن لم يكن لتحديد اسم المدينة نفسه أهمية في حد ذاته.

ويلاحظ أن النشاط الجنسي يظهر في الأصل المختلق للحكاية المستخلصة من النص، مما يفضي بنا إلى ملاحظة أن هناك حاجة واضحة الآن وضوحا قويا ــ إلى إضفاء طابع الاتصال الجسدي وإضافته إلى القصة بحيث لو غاب هذا البعد المضاف إلى الحكاية لصارت كلمات لوز عن الحب الصبياني بين صبي وصبية، كلمات لا معنى لها وهي قابعة في سريرها تاركة حبيبها العاجز يقوم عنها بواجباتها الطبية.

كذلك يمكننا أن نلاحظ أنه في الحياة الواقعية لم يرجع الغلام إلى الجبهة، لكنها هي التي عادت إليها متطوعة للمساعدة في الخدمة في أثناء الوباء، وأنه كتب إليها من الخطابات بمقدار ما كتبت هي إليه - على الأقل، حتى إنها وصلها ذات مرة خمسة خطابات منه دفعة واحدة في بريد يوم واحد.

إن شولز في تحليل قصة همنجواي يجنح إلى الاقتداء بدرجة ما بما فعله جينيت في تحليل رواية بروست، فهو ينحو منحاه كذلك في الاتجاه إلى أعمال بروست الأخرى التي سبقت روايته التي جعلها موضوعا للتحليل، لما يمكن أن تلقيه من ضوء على الرواية. ويستخلص من ذلك أن همنجواي يريد أن يكتب الحياة كتابة أخرى، فيجعل بطله ظافرا بوصفه عاشقا أكثر مما عليه الأمر في الواقع، ويعود فيجعله أكثر إيجابية بوصفه جنديا، ويجعله ضحية وكبش فداء بوصفه إنسانا، كل ذلك مبالغا فيه بالنسبة لما عليه واقع الحال.

---

[٣] - the effect of the real.

وهو يستخلص شعورا بالغضب يكمن وراء هذه القصة سرعان ما ينجذب إليه الانتباه، شعورا بالغضب يحتج بالراوى أن يكون متعصبا لنفسه منحازاً لها، مما أدخله فى إطار الراوى غير الثقة. ويقول شولز: الذين يقرءون القصة إما أن يكونوا ذكورا أو يكونوا إناثا. فأكثر الذكور يتعاطفون مع البطل وينتقدون لوز. وهذا بالضبط ما يطلبه منهم الخطاب. وكثير من قارئاتها الإناث سيحاولن قراءتها متعاطفات مع لوز، فيلمن الأحداث التى كانت السبب فى ضعف الفتى الشاب أو التى جعلت حال الدنيا هكذا. وعلى هذا يتوجب على القراء من الإناث أن يسئن قراءة العمل، أو يتقبلن ضربة أخرى إلى الذات الأنثوية"[٨٢].

ولكن شولز قصر عن جينيت فى تبنى مقولاته، فهو لم يبرر الملاحظات التى لا حظها بخصوص الزمن وسرعته فى فقرات القصة المختلفة، بل ترك الملاحظة بغير أن يعطيها دلالات كافية. كذلك لم يوظف مفردات جينيت الخمسة توظيفا كافيا. غير أنه معنى ببيان طريقته باعتباره ناقداً سيميوطيقيا، ويشرح اختلاف ذلك عن مناهج النقد الجديد وأصحاب نظرية القارئ. ومعلوم أن الارتباط بين النقد البنيوى والنقد السيميوطيقى وثيق، حتى إن بعض النقاد يعدونهما شيئا واحدا"[٨٣]. والناقد السيميوطيقى يعطى الأولوية لبعض الأبعاد فى النص، وهى تلك التى تتمثل فى الأبنية التى تسمح لبعض المعانى بالخروج إلى حيز الوجود وتمنع من ذلك معانى أخرى؛ ذلك لأنه لا المؤلف ولا القارئ لهما مطلق الحرية فى صنع المعنى. فهو يختلف عن نقاد نظرية القارئ الذين يفتحون الباب على مصراعيه للقارئ ليكون المعنى من صنعه هو. وهو كذلك يختلف عن النقاد الجدد"[٨٤]. ومناط الاختلاف بينه وبينهم راجع إلى الاختلاف حول موضوع الدراسة هل هو العمل الأدبى أم النص. هو عند أصحاب النقد الجديد العمل الأدبى، وعند السيميوطيقيين إنما هو النص.

فقصة همنجواى التى بين أيدينا إذا نظر إليها على أنها عمل أدبى، فهى حينئذ شئ مكتمل مكتف بذاته، وهى كيان متشابه الأنحاء unified وله قيمة جمالية.

وهو أيقونة لفظية. والراوي فيها ــ بمعايير النقد الجديد غير شخصي، وهو راو موثوق به. وفي مثل هذه القراءة ليس أمامنا غير الكلمات الموجودة على الصفحات، فهي كل شيء. وهي تخبرنا بامرأة ثرثارة لا تمسك الحديث، غادرة لم تكن جديرة بحب الفتى الوفي. أما النظر إلى القصة باعتبارها نصا، فيظهرنا على أنها شيء غير مكتمل، بل إن بها على مستوى الحكاية فجوات، وبها على مستوى النص تحفظ أو امتناع عن الإفضاء ببعض المعلومات، كما أن هناك شواهد على الغضب والتشفي في النص لا توحي بأن الراوي هو الراوي الثقة العالم بكل شيء أو الراوي الموضوعي، بل راو شأنه شأن سائر الناس ينطوي على ما ينطوون عليه من نقص وضعف. إن الناقد السيميوطيقي يحاول الدخول إلى الأعمال الروائية باعتبارها نصوصا تمر بها الشفرات أكثر من كونها أعمالا قد أنتجت وتم إنجازها.

وهكذا فإن "المعالجة السميوطيقية" تسمح للناقد بمدى أوسع للتفكير وحرية أكثر، وهي تلقي عليه بمسئولية أكبر. وهذا النص ليهمنجواي مثال على كل الأعمال الروائية، من جهة أنها تصور المؤلف أفضل مما هو عليه في الواقع، لكنه يظل خاضعا للاختبار والتقييم، وليس أيقونة تعبد وتقدس، ذلك أن كل صور الوثنية سواء كان اتجاهها إلى الآلهة أو الناس أو الأعمال الأدبية، تعلمنا أسوأ الدروس على الإطلاق: أن تحني الرأس وتثني الركبتين حيث يجب أن نضع كل شيء موضع الاختبار"".

* * *

على أننا نعود في ختام هذا الفصل، إلى ما بدأناه به مما تقرر من أن المدخل البويطيقي - هنا - في تحليل العمل الروائي يقوم على التفرقة بين النص والحكاية، أو بين الخطاب والقصة، أو بين العمل الروائي والرواية، أوبين الرواية والقصة، إلى آخر هذه المصطلحات المختلفة المتداخلة في الوقت نفسه من جهة دلالة اللفظ الواحد فيها أحيانا على مفهومين متناقضين.

إننا حين نقرأ النص الروائي نترجمه إلى حكاية. يظهر ذلك حين نحكي ما قرأناه مرة أخرى، فنستبدل بالوحدات اللفظية كأسماء الأعلام والنعوت والعبارات إلخ وحدات الحكاية، كالأحداث والشخصيات التي تتكون لدينا من جملة صفاتها وملامحها والمناظر إلخ، وهي الوحدات التي تحتفظ بها الذاكرة بدلا من تلك. هذا بالإضافة إلى تغييرات أخرى نقوم بها كذلك، كتنظيم المادة التي نتلقاها حتى يسهل تذكرها، بأن نقوم بوضعها في نظم وأبنية على قدر ما نستطيع. إن مائة عام من البحث في قراءة العمل قد بينت لنا - على ما يقول هيرش في كتابه فلسفة العمل الإبداعي"[٨٦] - أن الذاكرة إنما تختزن المفاهيم لا الألفاظ، المدلول وليس الدال. وهذا يظهر عندما نقرأ النص الروائي فنحوله إلى حكاية نعيد سردها بألفاظنا نحن. وهذا هو الفرق بينه وبين الشعر الذي يظهر أنه ذو طبيعة تذكارية[*]، وهو موجود في ألفاظ النص نفسها، ولذلك يستحيل على الترجمة، بخلاف الرواية التي مبناها على البنية القصصية لا الكلمات. فإذا اقتربت الرواية من حالة الشعر صار لألفاظها أهمية أكبر، وكذلك تقل أهمية اللغة في الشعر كلما اتجه إلى القصة"[٨٧].

والذهن حين يكون بإزاء الاستجابة لنص قصصي، يقوم بجملة من الإجراءات التي تنطوي عليها القصصية narrativity، أو الملكة القصصية، فإنه يقوم بربط الأحداث بعضها ببعض على أساس من فكرة السبب والنتيجة. وهذا أكثر شئ يحدد طبيعة الملكة القصصية باعتبارها نشاطا عقليا. فإن الذي يعنينا في القصة إنما هو نظام ترتيب الأحداث، أكثر مما يعنينا نظام ترتيب الألفاظ. فهنا شيئان: الزمنية المتمثلة في نظام وقوع الأحداث، والسببية المتمثلة في علاقات هذه الأحداث بعضها ببعض. "وحين نحكم على عمل من الأعمال الأدبية بأنه مجموعة غير مترابطة من الأحداث[**]، فإننا نعني بذلك أنه لا يرضي الباعث الذي

(*) - monumental .

(**) - واللفظة الإنجليزية التي تدل على تفكك الأحداث وعدم ترابطها هي: episodic .

يعود في جوهره إلى الملكة القصصية ـ باعث الارتباط السببي، وتعد هذا عيبا في الخيال القصصي"[٨٨].

إن القسم الأكبر من نشاط الملكة القصصية يتجه إلى استخلاص العلاقة السببية بين الأحداث. هذا في حالة ما إذا تطابق وقوع الأحداث زمنيا في القصة وفي الواقع. فإذا حدث غير ذلك وقدمت الأحداث على غير تعاقبها الزمني الذي حدثت به، فإننا نحاول معرفة النظام الزمني الذي وقعت على هيئته الأحداث. ولهذا كانت العمليات العقلية التي تقوم بها الملكة القصصية معقدة تماما، حتى ولو كان الأمر يتعلق بحكاية من الحكايات البسيطة. هذه العمليات معقدة حين تقوم الملكة القصصية فينا بالتفرقة بين ما هو سببي وما هو وصفي لاغير، أو قائم على المصادفة وحدها. كذلك يظهر تعقدها في أننا نحاول أن نسبق الأحداث خلال قراءة القصة في سياق الأنماط السببية التي نتبينها خلال القراءة. ثم هي معقدة تماما حين نأتي لفهم الأحداث التي سلفت من جديد في ضوء ما حصلناه الآن من ألوان الفهم الحاضرة"[٨٩].

إن النص قد يتوقف ليناقش ما يعن له أن يناقشه، لكن الحكاية التي نستخلصها نحن بملكتنا القصصية تمضي في ممارسة عملها وفق منطقها هي الذي يكون لنا بمثابة المعلم الذي نستهدي به في دراسة استراتيجيات النص، ويعيننا على استكشاف العلاقة الحوارية بين النص والحكاية، بالبحث عن المواضع[*] التي يتجه إليها الانتباه أو يريد النص أن يوجه إليها الانتباه. وفي هذه المواضع يمكن أن توجد مفاتيح المعنى المراد والعاطفة الشعورية. إننا ـ هنا ـ نقوم بجملة من التساؤلات منها: هل هناك حادثة بعينها من حوادث الحكاية يعود إليها النص مرة أخرى كأنها استولت عليه واستحوذت وأرادت لنفسها السيطرة عليه؟ هل نظام الحكاية التي نبنيها نحن بفعل الملكة القصصية فينا، يتدخل النص من أجل الإخلال به، بأن يتوقف مثلاً ليخبرنا بشيء له أهمية ما لغايات يتوخاها هو؟ أم هل يقوم ـ على

(*) - points of stress .

العكس من ذلك ـ بحذف شيء من الحكاية، هذا الشئ مهم من وجهة نظر الحكاية نفسها؟ ما الذى يريد أن يمليه علينا النص من توجيهنا إلى التقييم وإصدار الأحكام"[٦].

هذه الأسئلة وغيرها كانت النموذج الذى وجدنا الناقد السيميوطيقي يتوخاه في تحليله قصة همنجواى التي مضت.

وردود الأفعال التى يقوم بها القراء (أو المشاهدون لأحد الأفلام) تجاه النصوص الإبداعية والفنية تنطوى على جانبين: جانب سلبى وآخر فعال"[٦]. أما الجانب السلبى فيتمثل فيما يقوم به المتلقى من ترجمة تلقائية للرموز اللغوية أو السيميوطيقية حتى تصبح مفهومة.وهذا الجانب داخل فى حيز الملكة اللغوية أو الملكة السيميوطيقية، وهو لا يعنينا فى مقام الكلام عن الملكة القصصية، وإنما يعنينا الجانب الفعال منها، وهو الذى يتصل بتفسير النصوص، وهو عبارة عن إعادة نظر فى العلاقات الموجودة فى النص وإدخالها فى أبنية ذات دلالة. فالقصة فى النظرية السيميوطيقية، هى دائما من تحصيل قارئ النص، وهى تبنى على العلاقات التى فى النص، غير أنها ليست محكومة كلية بها.

ويمكننا أن ننظر إلى الملكة القصصية فى ضوء بعض الأشكال الروائية الحداثية وبعد الحداثية ـ تلك الأشكال التى نهضت لتحدى هذه الملكة والهجوم عليها، كالذى فعله بيراندلو، وبريخت فى مجال المسرح، حين اتجهت جهودهما ضد نزوع المشاهد التلقائى المحكوم بالملكة القصصية؛ فحاول بيراندلو أن يخرق فكرة الواقعية المتمثلة فى الإيهام بالواقع ومشاكلته[٢]، لكى يظهر ما لها من سلطان، ولكى يستحث المشاهد آخر الأمر على أن يرى الحياة نفسها تمثيلاً وإيهاما. أما بريخت فقد حاول طريقة أخرى: أن يقلب الملكة القصصية رأساً على عقب ليسمح لمسرحه بمدى أيديولوجى من أجل إدراك غايات أخلاقية. وفى مجال السينما ظهرت محاولات مشابهة لما قام به بيراندلو وبريخت فى مجال المسرح، وهى

[٢] – verisimilitude -

المحاولات التى قام بها ريسنى Resnais وجودار Godard. أما فى مجال الرواية فقد ظهر ذلك عند آلان روب - جرييه"[٦٢].

إن الملكة القصصية(**) يمكن النظر إليها من جهة علم النفس على أنها سلوك عصابى أو ذهانى، وأنها صورة مخففة من البارانويا. فالمتلقى يستسلم لقوة يقع تحت سيطرتها، ولا يحاول دفعها أو مقاومتها، ولذلك نقع فى الشباك التى يلقيها إلينا المؤلف ونحن نشعر بالسعادة والرضا. وهذا هو السر فى نفاد صبرنا إزاء الأعمال ذات المستوى الفنى الهابط، والسبب فى ذلك راجع إلى فقدان ثقتنا فى قدرة المؤلف على السيطرة علينا وشعورنا بعجزه عن إيقاعنا فى الشباك. وفى ذلك رغبة من إعفاء أنفسنا من بعض ما يجب علينا من مسئوليات، فنسلم أنفسنا لقيادة تنحنى لقدرتها وسلطانها، ولو على حساب تلك الأبعاد الإنسانية التى يتطلبها وجودنا فى مواجهة مسئولياتنا. وهذا الاستسلام والخضوع هما أكثر ما تنطوى عليه الملكة القصصية من أبعاد تأصلا فى النفس وأكثرها اتصالاً بالبعد البدائى الذى يضرب بجذوره فى وعينا. "إن فى الأمر شيئاً غير ديمقراطى بالمرة، وفيه شئ لا يمت إلى الروح الناقدة بصلة. فالنقد يبدأ حين تتوقف الملكة القصصية، إذهى حالة لذيذة من حالات الوعى مختلفة عن سائر حالاته اختلاف الحلم عن سائر أجزاء فترة النوم"[٦٣].

إن هذه الاستنامة إلى الاستسلام التى تنطوى عليها الملكة القصصية هى التى دفعت بعض المبدعين القصصيين إلى محاولة إجبار المتلقى على الخروج مما اعتاده من أنماط الملكة القصصية إلى اتخاذ مواقف تجاه النصوص أكثر ديناميكية وأشد حرارة.

ومن هنا جاء البحث عن درجة الصفر فى الكتابة، وفيها يقدم الكاتب ببساطة مادة يترك للقارئ أن يركب منها ما يشاء من نصوص. والصورة القصوى التى

(**) – narrativity، والملاحظ أنى أستخدمها هنا مرادفة للمصطلح الآخر الذى مر من قبل وهو narrative competence.

يمكن أن يبلغها هذا الاتجاه، وقد تم تجريبها بالفعل، تتمثل في تقديم كتاب كل صفحاته بيضاء، أو تقديم كونشرتو صامت، وهذا ما قام به بالفعل جون كيج John Cage، أو في تقديم شاشة عرض لا يظهر عليها إلا ضوء مصباح آلة العرض نفسها، أو بعض بقع موجودة على العدسة. وهذه كلها محاولات للخروج من دائرة الملكة القصصية إلى القص نفسه ـ من الماضي إلى الحاضر، لكن ليس لشيء من ذلك كله القدرة على النمو أو التدرج أبعد من هذا. وحتى تكرير هذا الفعل نفسه، كتقديم التجربة نفسها مرة أخرى يوقعنا في دائرة الملكة القصصية التي نبحث عن الهروب منها. فدرجة الصفر للحياة إنما هي الموت"[٦٢].

هوامش الفصل الثاني:

١ـ انظر مقدمة كلر لكتاب تودوروف:

The Poetics of Prose, p. 8.

٢ـ Rimmon - Kenan, Shlomith, Narrative Fiction, p.2.

٣ـ The Poetics of Prose, p. 9.

٤ـ Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", pp. 25 - 28.

٥ـ Ibid., p. 27.

٦ـ راجع الفصل السابع من كتاب شولز السيميوطيقا والتفسير:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110 - 26.

٧ـ راجع:

Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, p. 114.

٨ـ راجع:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, pp. 80-81.

٩ـ Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, p. 61.

١٠ـ Ibid., p. 112.

١١ـ Culler, Structuralist Poetics, p. 117.

١٢ـ راجع:

Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics, p. 259.

١٣ـ Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", p. 27.

١٤- راجع كاتي ويلز في قاموس الأسلوبية ص 23 - 422.

١٥- Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, p 31.

١٦- Hawkes, Terence, Structuralisn and Semiotics, pp. 65-66.

١٧- Ibid., p. 66.

١٨- Ibid., pp. 67-68.

١٩- Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110-111.

٢٠- Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, Cornell University Press, Ithaca New York, 1981, pp. 170-71.

٢١- Ibid., pp. 171-72.

٢٢- راجع:

Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press, 1961, pp. 8, 9, 12..... etc.

٢٣- Webster, Roger, Studying Literary Theory, Arnold, 1990, pp. 51-52.

٢٤- Genette, Gérard, Narrative Discourse, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, pp. 185 - 86.

٢٥- Messent, Peter, New Readings of the American Novel, Macmillan, 1990, p. 18.

٢٦- Webster, Roger, Studying Literaty Theory, p. 50.

٢٧- Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, p. 170.

٢٨- راجع:

Genette, Narrative Discourse, pp. 29-30.

راجع كذلك:

Lodge, David, After Bakhtin, Routledge, 1990, p. 48.

٢٩- Messent, Peter, New Readings of the American Novel, p. 11.

٣٠- Genette, Narrative Discourse, p. 30.

٣١- Ibid., 32.

٣٢- Metz, Christian, Film Language: A Semiotics of the Cinema, trans. Michael Tayler, New York, 1974, p. 18.

٣٣- Genette, Narrative Discourse, p. 36.

٣٤- Ibid., p. 35.

٣٥- Ibid., p. 36.

٣٦- Ibid., p. 78.

٣٧- Ibid., p. 92.

٣٨- Ibid., p. 95.

٣٩- راجع كتاب جينيت المذكور: p. 110.

٤٠- Ibid., p. 112.

٤١- Ibid., p. 119.

٤٢- Ibid., p. 123.

٤٣- Ibid., p. 124.

٤٤- Ibid., p. 157.

٤٥- Ibid., p. 159.

٤٦- Ibid., p. 160.

٤٧- راجع ذلك عند جينيت:

Genette, Narrative Discourse, pp. 166-67.

٤٨- Ibid., p. 171.

٤٩- Ibid., p. 176.

٥٠- Ibid., p. 180.

٥١- راجع أمثلة لذلك في الكتاب صفحتي: 83-182.

٥٢- راجع في هذه النقطة:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 235.

٥٣- Ibid.

٥٤- راجع كلام جينيت عن الصوت في الفصل الخاص بذلك من كتابه:

Genette, Narrative Discourse, pp. 212-262.

٥٥- راجع هذه المواضع في كتاب جينيت:

Ibid., p. 239.

٥٦- Ibid., p. 240-41.

٥٧- Ibid., p. 243.

٥٨- .Ibid، وانظر أيضا:

Culler, Jonathan, "Story and Discourse", in The Pursuit of Signs, pp. 169-187.

٥٩- Genette, Narrative Discourse, pp. 246-247.

٦٠- راجع مقالة رومان ياكوبسون في:

Sebeok, Thomas, ed., Style in Language, Cambridge 1960, pp. 350-377.

٦١- Genette, Narrative Discourse, p. 259.

٦٢- Ibid., p. 261.

٦٣- Ibid.

٦٤- Ibid., p. 262.

٦٥- Ibid., p. 266.

٦٦- Ibid., p. 267.

٦٧- راجع مقدمة كلر لكتاب جينيت ص ٧.

٦٨- انظر:

Culler, Jonathan, Framing the Sign, University of Oklahoma Press, 1988, p. 204.

٦٩- راجع المقدمة التي كتبها في:

Genette, Narrative Discourse, p. 9.

٧٠- Ibid., p. 8.

٧١- Stanzel, A Theory of Narrative (tran., Goedsche Charlotte), Cambridge University Press, 1984, p. 258.

انظر أيضاً:

Genette, Narrative Discourse, p. 11.

٧٢- Prince, Gerald, Narratology, Berling, 1982, p. 163.

٧٣- Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, p. 90.

٧٤- Messent, Peter, New Readings of the American Novel, p. 9.

٧٥- Genette, Narrative Discourse, p. 263-65.

٧٦- راجع الفصل السابع من كتاب شولز السيميوطيقا والتفسير:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110-26.

٧٧- Hemingway, Ernest, In Our Time, New York, 1958, pp. 83-85.

٧٨- Barthes, Roland, "Structural Analysis of Narrative", in Sontag, Susan, ed. A Barthes Reader, Jonathan Cape, London, 1982, p. 283.

٧٩- Ibid.

٨٠- راجع: Lodge, David, The Art of Fiction, pp. 154-57

٨١- Scholes, Semiotics and Interpretation, p. 119.

٨٢- Ibid., p. 120.

٨٣- راجع:

Culler Jonathan, Structuralist Poetics, p. 6.

٨٤- Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, p. 90.

٨٥- Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, p. 126.

٨٦- Hirsch, E. D., Philosophy of Composition, Chicago, 1977, pp. 122-23.

٨٧- راجع:

Scholes, Semiotics and Interpretation, p., 113.

٨٨- Ibid., p. 62.

٨٩- Ibid.

٩٠- Ibid., p. 114.

٩١- Ibid., p. 61.

٩٢- Ibid. p. 64.

٩٣- Ibid.

٩٤- Ibid., p. 65.

الفصل الثالث

النص الكلاسيكى والنص الحديث

ثلاثة ملامح يذكرها نقاد الأدب باعتبارها خصائص الأدب الواقعي. وكلمة الواقعية realism أطلقت أصلاً على الحركة الأدبية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وخاصة بين الكتاب الروائيين الذين كان من أعلامهم هنري جيمس، ومارك توين"[١]. ولكن الكلمة تستعمل أيضاً للدلالة على ما يطالعنا مرة بعد مرة من طريقة في محاكاة الأدب للحياة، كان كتاب هذه الحركة التاريخية جعلوها نمطا في كتاباتهم"[٢].

والفكرة التي تنطوي عليها الواقعية، باعتبارها الملمح الأول والأساسي من ملامحها، هي فكرة مشاكلة الواقع[*]، سواء في المادة أو في التقنية، بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان"[٣]. والتقنية - كما يقول ابرامز - طريقة أدبية خاصة تستعملها الواقعية، هي أكثر أهمية من اختيار المادة نفسها؛ فالمادة تحاكي أو "تؤدى" على النحو الذي يعطي القارئ إيهاما[*] بالتجربة الفعلية. ومن وسائل ذلك، الطريقة التقريرية في تأدية الأحداث تافهة كانت أو خارجة على المألوف، على نحو تبدو فيه كأنما لم تعمل فيها يد الانتقاء"[٤].

وهناك بالإضافة إلى نزعة الإيهام[*] ملمحان آخران تحددهما صاحبة كتاب الممارسة النقدية"[٥]، هما من خصائص الواقعية الكلاسيكية، هما القصة أو الحكاية التي تقضي نهايتها إلى انغلاق[*] والثاني هيراركية ألوان الخطاب[*]، التي تؤسس "الحقيقة" في القصة.

---

[*] – verisimilitude .

[*] – illusion .

[*] – illusionism، وتستعمل الكلمة مرادفة لاصطلاح مشاكلة الواقع.

[*] – closure .

[*] – hierarchy of discourses .

أما الحكاية فتنتهج أنماطا بعينها تطالعنا في الرواية الواقعية مرة بعد أخرى، كالذي أبان عنه رولان بارت في كتابه س / ز، من أن الواقعية الكلاسيكية تعتمد على خلق لغز يحتاج إلى تفسير، أو على طرح سؤال يحتاج إلى جواب[٦]. وأما هيراركية ألوان الخطاب، فبأن يُحظى أحدها بوضع متميز عن سائرها، تكون هي فيه تابعة له، فهي حينئذ موضوعة بين علامتي تنصيص حقيقة أو مجازاً[٧].

لقد أفاض كولن ماك كيب Colin MacCabe في بيان هذه المسألة، وضرب لها الأمثلة في السينما والرواية. وعنده أن النص الواقعي الكلاسيكي يمكن تعريفه بأنه النص القائم على هيراركية مستويات الخطاب التي يتألف منها[٨]. والمثال الذي يشرح به الفكرة مقتبس من رواية جورج إليوت ميد لمارش Middlemarch، حيث يذهب السيد بروك لزيارة مزرعة آل دجلي، فنقرأ لغتين مختلفتين تتمثلان في الحوار بين السيد بروك ودجلي الفلاح السكير: الأول حديثه حديث رجل فصيح متعلم، لكن ليس على درجة ذكاء عالية، والثاني رجل لم ينل من العلم شيئاً وحديثه فظ عنيف لا يكاد يُفْهَم منه شئ. والهيراركية التي يقصدها الناقد هنا ليست بين هاتين اللغتين، وإنما هي بين الحوار في مجموعة وبين السرد نفسه الذي يتخلل الحوار، وهو الكلام الذي يكتنف الحوار ويطلق عليه لفظ ما وراء اللغة(*)، ودائما يأتي في ضمير الغائب، وهو أساساً كلام لا تنطق به شخوص الرواية. وما وراء اللغة هذا هو الذي يضع الحوار بين علامتي تنصيص. هذا الحوار الذي يطلق عليه اللغة الأولى(**) object language. ولأنه يضعه بين قوسين، فهو يتأهب بذلك لمناقشة صلته بالحقيقة. فالحقيقة تكشف عنها وتبينها لغة السرد، أو ما أطلق عليه ما وراء اللغة:

"لم يكن (مستر بروك) قد أهين على أرضه قط من قبل. ولقد كان ميالا إلى اعتبار نفسه شخصية محبوبة بصفة عامة (ونحن جميعاً في طبائعنا أن نفعل الشئ

(*) - metalanguage.

(**) - هذه بالطبع ليست المقابل الدقيق للكلمة.

نفسه، حين يتجه تفكيرنا إلى ما نبذله للناس من كرم، أكثر مما يتجه إلى ما يمكن أن يكون الناس ينتظرون منا أن نقوم به). وحين تشاجر مع كاليب جارث قبل ذلك باثني عشر عاما، كان يظن أن المستأجرين سيسرهم صاحب الأرض وهو يأخذ حقه بيديه.

بعض الذين لا هم لهم إلا رواية ما حدث، ربما يتعجبون لما عليه السيد دجلي من جهل كظلام الليل، لكن لم يكن أيسر في تلك الأيام على فلاح بالوراثة من نفس مستواه من أن يكون جاهلاً، بالرغم من وجود قسيس في الأبراشية مهذب حتى النخاع، وبالرغم من وجود راعي الأبراشية الذي كان أقرب مثالا، وكان وعظه أكثر تثقيفا من القسيس نفسه، وبالرغم من وجود صاحب الأرض الذي كان يخوض في كل شيء، وخاصة الفن الجميل وتحسين الأحوال الاجتماعية، وبالرغم من كل أضواء ميدلمارش التي كانت على مسافة ثلاثة أميال لاغير".

إن هذا النص إنما يشرح ما تقدمه من خطاب discours - من حوار قام بين دجلي والسيد بروك، حوار نابع من تمطين من الجهل تكفل السرد أو ما وراء اللغة ببيانهما والكشف عنهما. فلدينا أولا موقف السيد بروك الذي يتعلق برأى المستأجرين فيه ومباينة ذلك للحقيقة التي يكشف عنها السرد، وهو موقف مبني على الجهل. إن الحوار هنا ليس مسموحا له أن يتكلم هو عن نفسه، وإنما يوضع في سياق يرده إلى معنى أو مضمون بسيط"[٩].

والعلاقة بين ما وراء اللغة واللغة الأولى، أو بين السرد والحوار قائمة على أساس أن السرد يحيل لغة الحوار إلى قسمة ثنائية بسيطة بين الشكل[*] والمضمون[**] فهو يستخرج من الشكل محتواه"[١٠]. ونحن هنا واقعون في دائرة النقاد البنيويين من أمثال تودوروف، وجينيت، وجريماس الذين آثروا ألا يأخذوا بالتفرقة التي قال بها بنفنست بين حالتين من حالات النص، هما الخطاب discours

---

(*) - form .

(**) - content .

بمعنى الحوار، وحكاية الأحداث histoire، وقالوا بدلا من ذلك بالتفرقة بين مستويين: مستوى الشكل الذى يمكن بصورة إجمالية أن يناظر الخطاب /الحوار، ومستوى المضمون الذى يمكن أن يناظر حكاية الأحداث[(١١)].

ومصطلح ما وراء اللغة الذى يستعمله ماك كيب هنا في كلامه عن الواقعية، يرتبط استعماله بالعالم اللغوى الدانماركى لويس هيملسلف[(١٢)]، فى كتابه: مقدمة إلى نظرية فى اللغة[(*)] (١٩٤٣)، وهو نظام من العلامات ولدته الحاجة إلى الكلام عن نظام آخر من العلامات، فهو ينظر إليه على أنه المحتوى أو المضمون، كما ينظر إليه على أنه لغة أعلى نتحدث بها عن لغة أخرى هى التى تسمى object language. والعلاقة بينهما هى العلاقة التى نجدها بين علم اللغة واللغة نفسها، أو بين النقد الأدبى بمفاهيمه ومصطلحاته والأعمال الأدبية.

لقد عول ماك كيب على أهمية النظر فى مسألة استعمال علامتى التنصيص داخل النص الروائى فى الواقعية الكلاسيكية؛ فإن ما يقع بين علامتى التنصيص، وهو الحوار، قد يوقع القارئ فى مشكلات أو فى حالة من الارتباك والحيرة تتعلق بمعرفته حقيقة الحال، ولذلك يتكفل السرد بإزالة هذه الحيرة بالكشف عن الحقائق التى ينطوى عليها الكلام الواقع بين علامتى تنصيص. وفى الوقت نفسه قد يكشف عن علاقة هذا الكلام بالحقيقة والواقع. فلغة السرد لغة شفافة، بمعنى أنها تشف عن المعانى التى ينطوى عليها الحوار. والمقصود بالشفافية هنا ـ كما يقول الباحث ـ أنها هى نفسها لغة نهائية لا ينظر إليها كما ينظر إلى الحوار نفسه، فى كونه تقع وراءه لغة أخرى، بل هى تمثل الحقيقة تمثيلا تاما. ولو عوملت معاملة لغة الحوار فى وقوع لغة أخرى وراءها تشف عنها، لوجب أن تخضع هى نفسها لتفسير آخر، فنقع فيها على معانٍ أخرى، ولاحتاج ما سميناه بما وراء اللغة إلى لغة أخرى من ورائه. وهذه هى المشكلة التى حيرت الفكر الغربى، فيما يقول ماك كيب، من قبل

(*) - Prolegomena to a theory of language.

سقراط، منذ أن ظهر لهم انفصام العلاقة بين الشئ الذى قد قيل بالفعل وبين عملية القول نفسها.

وهذا الانفصام له أسباب تتعلق بالزمان والمكان. أما المكان فيقع فى المسافة التى تفصل العين عن الصفحة المكتوبة أو الأذن عن اللسان الناطق، وهى مسافة تفتح الباب لوقوع أخطاء فى الفهم. وأما الزمان، فهو الوقت الذى تستغرقه قراءة الصفحة ـ ويستغرقه سماع الكلام. ووجود هذه المدة الزمنية يؤكد طبيعة الفهم من حيث إنها تعتمد على التأجيل، لأن الكلمات تعتمد بالضرورة فى فهمها على ما يليها. والمشكلة أنه فى اللحظة التى نقوم فيها بالنطق، يبدو معنى ما قلناه كأنه واضح وأنه ثابت. لكن ما قلناه ليس محصورا فى اللحظة التى وجد فيها وحدها، وهو مفتوح لتفسيرات أخرى. هذا على افتراض وجود لحظة أصلية يتزامن فيها الكلام الذى قيل مع عملية القيام بالقول نفسه، ولكن هذه اللحظة لا وجود لها، مما يجعل الأمر أكثر صعوبة"[13].

وقد أوردت كاثرين بلزى فى كتابها مثالاً آخر على هيراركية ألوان الخطاب فى الرواية الواقعية الكلاسيكية"[14]، من رواية أخرى لجورج إليوت كذلك، هى روايتها The Mill on the Floss، وذلك من الفقرة التى تتصل بالقرار الذى اتخذه السيد تليفر، بمطالبة أخته السيدة موس، بالمال الذى كان قد أقرضها إياه. كان كلامهما يدور حول بنات أخته الأربعة اللاتى كان نصيب كل واحدة منهن من الإخوة الذكور أخا آخر، على حد تعبير السيدة. قال السيد تليفر وهو يشعر بأن حزمه كان قد تراخى، فحاول أن يستجمعه بتلميح يقوى موقفه:

"لكن عليهن أن يتأهبن وتعول كل منهن نفسها"، ثم:

"لا يجب أن يتطلعن إلى الاعتماد على إخوتهن الذكور".

قالت السيدة موس، وقد أخذتها البهتة:

"كلا! ولكن أرجو أن يعمر الحب قلوب الصبية تجاه المخلوقات البائسة، وألا ينسوا أنهم جاءوا من أب واحد وأم واحدة: ألا يستحوذ عليهم الغم لذلك".

ضرب السيد تليفر بيده على خاصرة حصانه، ثم جذب اللجام وهو يقول بغضب:

"قف ساكناً، وبعدها معك!" مما أثار دهشة ذلك الحيوان البريء.

"وكلما كانوا كثيرين عدداً، وجب أن يكون حب كل منهم للآخر أكثر". مضت السيدة موس تقول ذلك، وهي تنظر إلى أطفالها نظرة تعليم. لكنها التفتت إلى أخيها مرة أخرى لتقول:

"على أنني آمل أن يظل ابنك براً بأخته أبداً، وإن لم يزيدا على اثنين فقط، مثلي أنا وأنت يا أخاه".

انطلق هذا السهم رأساً إلى قلب السيد تليفر. ولم يكن من ذوي الخيال الحاضر، لكن التفكير في ماجي كان سريعاً إليه جداً، فسرعان ما رأى علاقته هو بأخته في إطار علاقة توم بماجي. أيكون مقدراً على الفتاة الصغيرة ألا تحظى بالاهتمام وأن يكون توم قاسي القلب معها؟

"نعم، نعم، يا جريتي" قالها الطحان بنبرة جديدة كلها رقة. وأضاف كأنما يدفع عن نفسه عاراً:

"وأنا دائما أفعل من أجلك ما بوسعي".

إن الخطاب الذي له وضع متميز هنا يظهر في الجزء غير الحواري الذي يصف الحقيقة النفسية التي تخامر السيد تليفر. يظهر في السرد الذي يسيطر عليه ضمير الغيبة دائماً، والذي هو مبدأ التماسك في القصة في مجموعها. فالحقيقة التي يشتمل عليها هذا الخطاب لا تدركها السيدة موس، ولكن ندركها نحن القراء لأن السرد أفضى بها إلينا. والسيد تليفر على وعي بها طبعاً، وهو وعي لا يقل عنه

وعى القارئ الذى يتكفل له السرد القصصى بفهم الحقيقة فهما شاملا: "سرعان ما رأى علاقته هو بأخته فى إطار علاقة توم بماجى...».

السرد فى الرواية إذاً هو وسيلة للتوصل إلى الحقيقة. وفى هذا القول تكمن الدعوى التى تدعيها الواقعية الكلاسيكية بأنها إنما توقفنا على حقائق الطبيعة الإنسانية. وإذا عدنا إلى المثال الذى ضربه كولن ماك كيب، وجدنا ذلك ظاهراً بغير لبس؛ فإن كشف الحقيقة الخاصة بالسيد بروك هو الذى يضمن إقامة ألوان من التعميمات حول الطبيعة الإنسانية"، وهذا شئ نراه فى النص متجاورا، حيث يخرج من شرح حقيقة تتصل بالسيد بروك إلى ربط ذلك بحقائق الطبيعة البشرية: كان ميالا إلى اعتبار نفسه شخصية محبوبة بصفة عامة (ونحن جميعا فى طبائعنا أن نفعل الشئ نفسه إلخ).

والسرد باعتماده على ضمير الغائب له موثوقية أو سلطة مرجعية(*) تنبع من كونه خطابا يقوم على نفى صفته كخطاب؛ ذلك أن الخطاب(**) ينبنى على مخاطب ـ بكسر الطاء (=المتكلم)، ومخاطب ـ بالفتح، وهما الـ "أنا" والـ "أنت" فى الحوار، ولكن السرد لا ذكر فيه لأى من الضميرين اللذين هما عماد الخطاب.

وينبغى حتى نتجنب الوقوع فى اللبس أن نشير إلى أن كلمة خطاب هنا قد استعملت بمعنيين مختلفين؛ استعملت مرادفة للكلمة الفرنسية discours، بمعناها الذى أشرنا إليه عند إميل بنفنست، كما استعملت بمعنى أكثر شمولا، وفيه تصبح مرادفة للنص على الإطلاق.

باختصار، هما حالتان من حالات التعبير يطلق على إحداهما الحالة الموضوعية(***)، وتتعلق برواية الأحداث فى الزمن الماضى. أما الأخرى فيطلق

(*) - authority .

(**) - discours .

(***) - objective mode .

عليها الحالة الذاتية(*)، وتتركز على اللحظة الحاضرة التى تشير إلى حدث التكلم نفسه، بالإضافة إلى إشارتها إلى طرفى الحوار اللذين هما المتكلم والمخاطب، ويمكن مقارنة هذه التفرقة بالتفرقة بين الحكى(**) والمحاكاة(٥) فى النظرية الكلاسيكية. فالمحاكاة هى أسلوب الحوار الدرامى فى الأساس. أما الحكى فأسلوب تعول عليه الرواية فى المقام الأول. المحاكاة إظهار(٦)، والحكى إخبار(٧). وهكذا"[١١].

والتفرقة بين الحوار والسرد ترتبط بتفرقة أخرى بين الخطاب والحكاية(٨). فالحكاية تتم بمعزل عن المتكلم، وتبدو الأحداث كأنما تقص نفسها"[١٢]، وفى كلام بلزى ما يشعر أنه لا فرق بين التفرقتين وأنهما شئ واحد"[١٣]. والحق أنها قد وقعت فى هذا الخلط الذى يقع فيه النقاد أحياناً، والذى حذر شولز من الوقوع فيه، وإن كان لم يزل يتلجلج فى استعمال المصطلحات شأنه شأن سواه، سواء فى اللغة الإنجليزية أو فى لغتنا العربية، وهى شكوى دائمة كثيراً ما يبديها النقاد. يقول[١٤]: "التفرقة بين السرد والحوار لها علاقة وثيقة بتفرقة أخرى يتم أحياناً الخلط بينها وبينها، وهى التفرقة بين الرواية (النص) recit والحكاية diegesis. وهنا يتحتم علينا أن نفرق بين النص فى مجموعه، من جهة، وبين الأحداث المروية بوصفها أحداثاً، من جهة أخرى. ونستطيع أن نستبقى المصطلح اليونانى diegesis للنظام الذى يتكون من الشخصيات والأحداث. أما المصطلح الآخر فلنترجمه إلى الكلمة الإنجليزية recital؛ أو نستخدم لفظ "النص" نعنى به الألفاظ، ولفظ الحكى diegesis لما يتمخض عن هذه الألفاظ مما تقوم نحن باستخراجه منها...".

(*) – subjective mode .

(**) – diegesis .

(٥) – mimesis .

(٦) – showing .

(٧) – telling .

(٨) – histoire .

والتفرقة بين السرد والحوار تنبني على ملاحظة لغوية لاحظها بنفنست، وهي أن صيغ الأفعال في بعض اللغات – وبصفة ظاهرة اللغة الفرنسية واللغة اليونانية - تحتوي على صيغة خاصة لزمن خاص، تستعمل لحكاية الأحداث التي وقعت في الماضي. هذه الصيغة تلفت الانتباه إلى العلاقة بين القص، باعتباره "الآن" أو اللحظة الحاضرة، وبين القصة أي الأحداث التي تقص. إن بنفنست يجعل التقابل بين هذه الحالة وبين حالة الخطاب، أو الحوار - إذا استعملنا مصطلحا أكثر تحديدا - التي يكون الاتصال فيها قائما في الزمن الحاضر بين المتكلم والمخاطب، بين القائل والمستمع. فالحوار له علاقة بالإقناع الشفوي، ولذلك فهو ذو طبيعة بلاغية. وإذا صغنا هذه العبارة بألفاظ أخرى قلنا إن الخطاب (الذي طرفاه المتخاطبان) ذو طبيعة خطابية (أي ذو علاقة بالخطابة التي قد تستعمل مرادفا لكلمة البلاغة). أما القصة فتحيل إلى لحظة أخرى غير لحظة التكلم، ولها علاقة بالتدوين والكتابة. وإذا كان الخطاب هو "الآن"، أو اللحظة الحاضرة، فالقصة أو السرد هو "آنذاك". وإذا كانت القصة تقول هو وهي، فالخطاب يقول أنت وأنا"[٢].

ولنشرح هذه الفكرة بعبارات أكثر إيضاحا. لنفترض أنني أجلس الآن على مائدتي لتناول العشاء وأني أقوم بسرد ما عرض لي من أحداث يومية صادفتني خلال اليوم، فهنا لحظتان: لحظة حاضرة وأخرى غائبة. فالقص يستند إلى حضور وغياب - حضور الراوي وغياب الأحداث التي تروى، وهذه الأحداث حاضرة باعتبارها خيالا قصصيا يحكى في ألفاظ، غائبة باعتبارها حقائق من الواقع الذي حدثت فيه. هي حاضرة كخطاب، غائبة كأحداث، فهي بالنسبة للحظة الحاضرة خطاب أقوم فيه بمخاطبة أفراد عائلتي مثلاً، ولكنها تحيل إلى إطار آخر خارج هذا الموقف المباشر. ولعلنا نستطيع أن نفهم الآن كيف اتفق أن استعملت كلمة الخطاب لتشير إلى معنيين مختلفين، هما الحوار باعتباره جزءا من النص الروائي، والخطاب باعتباره النص برمته الذي يخاطب به المرويّ عليه.

ونحن حين نحاول التعامل مع النص الروائي نستطيع أن نتبين فيه ملامح تتصل بالعنصر السردي، كتقرير ما يقع من أحداث وما يقع فيه من ذكر الأزمنة والأمكنة وما أشبه. كما نستطيع كذلك أن نجد فيه أشياء تتصل بالعنصر الحواري، ويظهر ذلك في اللغة التي تنطوي على حضور المؤلف أو على الأقل حضور الراوي الذي يخاطب القارئ أو المروي عليه وله غرض إقناعي"[٣١]. لنأخذ هذه الأمثلة من رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ: "فحدجه بحزن - فقال بنبرة تسمة - فتساءل ساخراً" (ص ١٧٠ - ص ١٧١) وكذلك: "فقال سعيد برجاء - فقال في عتاب حليم - فقال بلهجة جديدة شاكية - فقال بإصرار - فقال الشيخ بعتاب" (ص ٣٠ - ص ٣٢). في كل عبارة من هذه العبارات يكمن جانب سردي وآخر خطابي، فأكثر ما يكمن الجانب السردي في الأفعال: حدج، قال، تساءل إلخ. أما العنصر الخطابي فأكثر ما يكمن في الجار والمجرور الواقعين بعد الفعل في كل عبارة من العبارات السابقة. وبالجملة فالعنصر الخطابي يتصل بالأمور التقديرية - أي التي يرجع الحكم فيها إلى تقدير الراوي نفسه.

والتفرقة التي قال بها ياكوبسون بين الاستعارة والكناية يمكن أن تكون مفتاحاً لفهم الطرائق التي تلجأ إليها الواقعية للاحتيال على إقامة نمط من التقابلات من غير أن تخرق الإيهام بالواقع. والمسألة - كما يقول لودج - أن كلتا الاستعارة والكناية (أو المجاز المرسل) قائمة على التقابلات، لكن تتولدان من خلال عمليتين مختلفتين: الكناية بناء على الاطراد والاستمرارية أو الارتباط والتداعي القائم بين الجزء والكل، أو السبب والنتيجة، أو الشئ ولازمه إلخ. ومن ثم فلو أنني استبدلت بالجملة الآتية: "السفن تبحر في البحر" جملة أخرى كهذه الجملة: "الألواح تحرث الهدار"، فالألواح تقابل السفينة لأنها جزء منها (مجاز مرسل)، والهدار تقابل البحر لأنها لازم من لوازمه أو صفة من صفاته (كناية)، أما "تحرث" فهي تقابل تبحر، نظراً للتشابه بين حركة المحراث في الأرض وحركة السفينة في البحر. والكناية في الحقيقة إيجاز غير منطقي يتحقق عن طريق الحذف: ألواح السفينة أوجزت إلى الألواح بدلا من السفينة، والبحر الهدار أو جزت إلى الهدار بدلا من البحر. ولهذا

كانت الكناية يظهر عملها في إطار المحور الارتباطي[١] في اللغة، بينما يظهر عمل الاستعارة على المحور الانتقائي[٢] منهما. والكناية والاستعارة تلخصان معا الطريقتين اللتين بهما يربط أي خطاب موضوعا ما بالآخر: إما لأنهما متشابهان أو لأنهما متجاوران. وهكذا فإن تفرقة ياكوبسون تتيح لصاحب التحليل الأدبي أن يتحرك بحرية من البنية العميقة إلى البنية السطحية”.

والرواية الواقعية تسودها الكناية، وذلك على وجهين: فهي تربط الأحداث التي تتجاور زمانيا ومكانيا والتي ترتبط سببا ونتيجة. ولكن لما كان الوصف فيها لا يستوعب كل شيء؛ فإن السيوزت الروائي على علاقة كنائية دائما بالفابيولا (علاقة الجزء بالكل)؛ فالنص الروائي ينتقي بالضرورة تفاصيل بعينها ويخفي سواها أو يحذفها. وهكذا فإن التفصيلات التي يختارها النص توضع في الأمامية[٣] لكونها اختيرت، ويصير لتكرارها في النص وعلاقاتها المتبادلة مع التفصيلات الأخرى المنتقاة أهمية على المستوى الجمالي”.

وتفرقة ياكوبسون تعيننا على أن نميز أربع طرق مختلفة تلجأ إليها العملية التي يطلق عليها عادة في النقد الأنجلو أمريكي الرمزية[٤]، والتي يطلق عليها بارت لفظ الإيحاء[٥]، وهي الحيلة أو التقنية التي بها يمارس المدلول عمله على أنه دال لمدلول آخر. وهذه الطرق الأربعة هي:

أ - المدلول الكنائي ١، يستثير المدلول ٢ بطريق الكناية، وذلك حين ترمز نيران الأرضية (أرضية المدفأة هنا) إلى الاستقرار والانتماء والأمان، فالأرضية جزء من المدفأة، ولذلك فالعلاقة بينهما علاقة كناية، ثم إن علاقة هذا المدلول وهو

---

(١) - combination axis.

(٢) - selection axis.

(٣) - foreground.

(٤) - symbolism.

(٥) - connotation.

المدفأة بالمدلول الثاني وهو الانتماء والأمان والاستقرار هي كذلك قائمة على الكناية (علاقة ارتباطية).

ب ـ المدلول الكنائي ١، يستثير المدلول ٢ بطريق الاستعارة، وذلك حين يرمز الطين والضباب في بعض الأعمال الروائية إلى الالتباس وانحطاط الضمير والعدالة. فالضباب يرتبط بانعدام الرؤية البصرية. وهو المدلول ١ للضباب، وقد استعير هذا للدلالة على انعدام البصيرة والتباس الأمور.

جـ ـ المدلول الاستعاري ١، يستثير المدلول ٢ بطريق الكناية، وذلك حين يوصف الليل مثلاً في قصيدة من قصائد ديلان توماس بأنه إنجيل أسود. فالإنجيل يرتبط بالثقافة الدينية للمجتمع، وهذه علاقة أساسها الكناية.

د ـ المدلول الاستعاري ٢ يستثير المدلول ١ بطريق الاستعارة، وذلك عندما يشبه الشاعر ييتس مثلاً حركة الطائر الدائرية في السماء أو تحويمه بحركة اللولب، فهذه الحركة الدائرية ترمز كذلك للحركة الدائرية للتاريخ.

والرواية الواقعية إنما تعتمد بصورة رئيسية على الرمزية التي من النمطين الأولين أ، ب."[٢٤].

لقد تقصينا حتى الآن خصائص الواقعية الكلاسيكية في كلام النقاد، ونشير هنا إلى التفرقة التي قال بها بارت بين النص المقروء lisible والنص المكتوب scriptible، كأساس للتفرقة بين النص الكلاسيكي والنص الحديث، وكذلك تفرقته بين العمل الأدبي والنص. وقد جنحنا إلى ترجمة المصطلحين الفرنسيين في صيغة اسم المفعول (مقروء، ومكتوب) لأنها تنطوي على فكرة الإمكان التي تنطوي عليها الصيغة الوصفية في اللغة الأوربية، أي الذي يمكن أن يكتب أو يمكن أن يقرأ. وبعض الترجمات العربية تقترح لفظين آخرين هما نصوص القراءة ونصوص الكتابة."[٢٥] والمصطلحان يستعملهما بارت للتفرقة بين الأعمال الأدبية التقليدية كالرواية الكلاسيكية وبين أعمال القرن العشرين، وبصفة خاصة أعمال ما بعد

المودرنية. والأولى تعتمد أساساً على ما يشترك فيه الكاتب والقارئ من أعراف، ومن ثم فالمعنى فيها متجمد نسبيا ومغلق. والثانية ليس أمام القارئ فيها إلا المبادرة إلى كتابة النص بنفسه - إلى إنتاجه. والنص "المكتوب" في حالة إنتاج دائمة. لقد أراد بارت أن يناظر هذه التفرقة بين المقروء والمكتوب بالتفرقة بين المستهلك والمنتج - في مجال الاقتصاد. النص "المكتوب" يجبر القارئ على المشاركة في الكتابة "والتورط" فيها، لا أن يقف موقف المتفرج منها، يجبره على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التي بقيت حكرا على سواه، ولا يبقى في دائرة الاستهلاك. وهذا مرتبط بالطبع بما قرره بارت من موت المؤلف"[٢٦].

كذلك يمضي في هذا الاتجاه ما صنعه بارت من التفرقة بين العمل الأدبي[*] والنص. فمثلما كان العلم الذي جاء به أينشتين يقتضي نسبية الأطر المرجعية[**]، كذلك يتطلب النشاط المتضافر للماركسية والفرويدية والبنيوية في مجال الأدب جعل علاقات الكاتب والقارئ والناقد علاقات نسبية كذلك. ففي مقابل فكرة "العمل"، وهي الفكرة التقليدية التي بقيت زمنا طويلاً مستوعبة في الإطار الذي يمكن أن نسميه بالأسلوب النيوتني[***]، تنهض الحاجة - الآن - إلى شئ جديد، يأتي من استبدال المقولات القديمة أو قلبها رأسا على عقب. وهذا الشئ هو النص"[٢٧].

ويحذر رولان بارت - رغم ذلك - أن تأخذ التراث الكلاسيكي على أنه أعمال، والتراث الطليعي على أنه نصوص. فالتمييز بينهما لا ينبغي أن ينهض على أساس الزمن القديم والزمن الحديث. فرب عمل قديم جدا يشتمل على "شئ من النص"، ورب نتاجات كثيرة من الأدب المعاصر ليست من النصوص في شئ. والفرق بينهما أن العمل شئ ملموس نقع عليه في رفوف المكتبات، فهو شئ وهو مادي. أما النص فيقع في المجال الميثودولوجي، كالتفرقة التي قال بها لاكان بين

(*) - literary work of art.

(**) - reference points.

(***) - نسبة إلى نيوتن.

الواقع والواقعي، أحدهما يُرى والآخر يدرك من خلال ما يرى - من خلال ما هو مرئي محسوس. والحركة المحددة للنص والمنشئة له هي حركة اختراقية. فالنص يمكن أن يمضي عبر عمل، أو يمضي عبر أعمال متعددة.

والنص لا يقتصر على الأدب الجيد، ولا يمكن النظر إليه على أنه جزء من نظام قائم على الهيراركية، أو حتى مجرد تقسيم بسيط من الأنواع الأدبية. إن ما يجعل النص نصا هو بالضبط مجافاته للتصنيفات القديمة. كيف يستطيع المرء أن يصنف جورج باتيه؟ هل هو كاتب روائي، أم كاتب مقال، أم رجل اقتصاد، أم فيلسوف، أم هو صوفي؟ إن الإجابة على ذلك غير قاطعة، مما جعل كتب تبسيط الأدب، التي تعنى بتقديم الأدب والتعريف به عموما، تجنح إلى تجاهله وإهماله. ومع ذلك فقد كتب باتيه نصوصا. النص يحاول أن يضع نفسه تماما خلف تخوم الدوكسا (الرأي العام)، وهو دائما مجاف لما عداه، وهو دائما مخالف له.

والنص مأتاه من جهة العلامة، أما العمل فيغلق نفسه في مدلول، والمدلول شيء واضح، فهو موضوع علم الفيلولوجي. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فالمدلول هو الأفق النهائي. هو السر المخبوء والأخير. ويجب على المرء أن يبحث عنه، والنص حينئذ يعتمد على التأويل - على تفسير (ماركسي، تحليلي نفسي، تيمي، مثلا). العمل باختصار ينهض بوصفه علامة عامة، ومن ثم فهو مقولة مؤسساتية لحضارة العلامة. والنص على العكس من ذلك يمارس عملية تأجيل المدلول تأجيلا لا ينتهي. النص حقله حقل الدال. والدال لا يجب تصوره على أنه "مرحلة أولى للمعنى"، ولكن على العكس على أنه نتيجته وما يتمخض عنه. ولا نهائية الدال تحيل إلى فكرة اللعب، ولا تحيل إلى شيء من فكرة المسكوت عنه أو الممنوع الخوض فيه (راجع فكرة الخصاء في قصة سراسين لبلزاك). إن الدال يتولد في عملية مستمرة داخل حقل النص. وهذه مسألة لا يجب النظر إليها كما ينظر إلى العملية العضوية للنضوج، ولكن كما ينظر إلى حركة تعاقبية من الإحلالات والتقاطعات والتنوعات. إن المنطق الذي يحكم النص ليس هو تحديد ما

الذي يرمي إليه النص، لكن له ـ أي هذا المنطق ـ صفة كتائية. والنشاط القائم على التداعيات والتجاورات والإحالة إلى أجزاء أخرى في النص، كل أولئك يتوافق مع إطلاق الطاقة الرمزية. والعمل في أحسن الحالات رمزي على نحو معتدل، وهي رمزية مستنفدة ولها نهاية، أما النص فرمزي على نحو جذري.

والنص متعدد، لا بمعنى أن له معاني مختلفة. إنه ليس معاني متجاورة معاً، لكنه عبارة عن ممر ـ عن شئ يعبر شيئاً آخر، يخترقه، يعترض مجراه، يمضي خلاله، وهو لذلك لا ينصاع لتفسير مهما يكن ليبراليا. إن تعددية النص ليس معناها غموضه أو احتماله لأكثر من معنى، ولكن تعددية الدوال التي تنسج النص الذي يرجع في أصله الاشتقاقي إلى فكرة النسيج إلى فكرة أنه منسوج.

ويمكن عقد مقارنة بين قارئ النص وبين امرئ ناعم البال أرخى لخياله العنان يتجول على ضفاف بعض الوديان التي يجري في باطنها نبع من الينابيع، فهو يرى وفرة من الأشياء لا يمكن اختزالها وردها إلى شئ دونها. إنها أشياء غير متجانسة وغير مرتبط بعضها ببعض: أضواء، وألوان، ونباتات، وحرارة، وهواء، وألوان من الضجيج وصيحات طيور، وصرخات أطفال تأتي من الضفة الأخرى للوادي، وممرات، وإيماءات، وأثواب لسكان على مقربة أو على مبعدة. إن كل هذه الوقائع هي بصورة جزئية شئ له تظير؛ فهي تنبع من شفرات معروفة، لكن ترابطها هو شئ فريد ـ شئ يجعل التجوال في أماكن مغايرة تجوالا مختلفا. كيف يمكن أن تختزل هذه الأشياء أو ترد إلى شئ غيرها. ذلك هو ما يحدث كذلك بالنسبة للنص. فهو لا يكون نفسه إلا من خلاله مغايرته لسواه. ليس هناك "نحو" للنص، فهو قد نسج من ألفه إلى يائه بالاقتباسات والإحالات والأصداء. وكل أولئك إنما هي لغات تنتمي إلى الثقافات المختلفة ـ لغات في الماضي أو في الحاضر تلك التي تخترق النص من أقصاه إلى أقصاه.

وكل نص يكون نصا داخليا لنص آخر، ولا ينبغي الخلط بين ذلك وبين فكرة الأصول التي يأتي منها النص ـ فكرة البحث عن المصادر أو التأثير والتأثر، فذلك

إنما هو إرضاء لأسطورة رد الأشياء إلى أصولها. إن النص يتكون من اقتباسات، وهذه الاقتباسات غير معروفة ولا يمكن إرجاعها إلى مصدر أول. أما العمل فإنه لا يزعج الفلسفات القائمة على فكرة أن الأشياء جميعا ترتد إلى مبدأ كلي واحد، والتعددية بالنسبة لهذه الفلسفات شر مستطير. وهكذا فإن النص إذا ما ضوهي بالعمل جاز له أن ينطق بتلك الكلمات التي نطق به واحد ممن تلبستهم الشياطين، حين قال: "اسمي هو الجيش العرمرم، فنحن كثيرون".

إن الطبيعة التعددية أو الشيطانية التي تميز النص عن العمل يمكن أن تحمل معها تغييرات عميقة في النشاط المتعلق بالقراءة، وعلى وجه الدقة في المناطق التي يبدو فيها أن الواحدية هي القانون. وبعض "نصوص" الأسفار المقدسة التي أمكن للفلسفة اللاهوتية القائمة على مبدأ الغائية ورد الظواهر إلى مبدأ أصلي واحد، أن تحييها، هذه النصوص يمكن أن تُسلم أنفسها إلى حيود(*) للمعنى، بينما يمكن أن يكون التفسير الماركسي، وهو الذي ظل - حتى الآن - غائياً فيما يرى بارت، يمكن أن يكون قادرا على تحقيق ذاته أكثر بالتعددية، لو سمحت بالطبع المؤسسات الماركسية بهذا.

والعمل غارق حتى أذنيه في عملية الرد إلى الأصل – إلى الأب. ويترتب على ذلك ثلاثة أشياء: أن حتميته قائمة على العالم الخارجي – على الجنس ثم التاريخ، وأن الأعمال الأدبية تقوم على التسلسل فيما بينها، والأمر الثالث أن العمل مخصوص بمؤلفه. ولهذا يتعلم البحث الأدبي أن يحترم حقوق التأليف وأن يحترم مقاصد المؤلف التي يعلنها، على حين توضع القوانين الخاصة بحقوق المؤلف التي يقننها المجتمع احتراما لشرعية العلاقة بين المؤلف وعمله. وحقوق المؤلف إنما هي شئ حديث بالفعل تماما، ولم يتم تشريع قوانين لذلك في فرنسا حتى قيام ثورتها.

(*) – diffraction of meaning، كانحراف الضوء عند ملامسة حافة حادة أو خروجه من ثقب.

والنص - بالمقابل - يتحرر من الأب - فهو يقرأ بغير إمضاء الأب وتوقيعه. وإذا استخدمنا كلمة مجازية هنا لوصف النص، كان المجاز مختلفا عن ذلك الذى يستخدم فى وصف العمل. المجاز المستخدم فى وصف العمل أنه كائن عضوى ينمو بطريق التوسع الحيوى - بطريق التطور. أما النص فالكلمة المجازية التى تستخدم فى وصفه هى: الشبكة. فإذا كان النص يستطير ويمتد، فإنما ذلك تحت تأثير علم للتصنيف يصنف الكائنات العضوية فى مجموعات تبعا للعلاقات الطبيعية بينها، علم تصنيفى توافقى - أى قائم على الاحتمالات الممكنة للتوافقات[**]، وهى صورة تقترب من أفكار علم البيولوجي الحديث عن الكائن الحى.

من أجل ذلك لا ندين للنص بأى اعتبار قائم على النظر إليه على أنه كائن حى؛ فهو يمكن أن ينكسر، مثلما حدث فى العصور الوسطى مع نصين مقدسين: الإصحاحات وأرسطو. النص يمكن أن يقرأ بدون الضمانة الأبوية. واسترداد النص الداخلى[+] ينسف مفهوم الرد إلى الأب.

والعمل موضوع للاستهلاك. والنص يُخلِّص العمل من استهلاكيته ويحيله إلى لعب، إلى إنتاج، إلى نشاط، ولو لم يكن ذلك إلا بسبب تمرده على القراءة تمردا متكررا. وتخليص النص للعمل من استهلاكيته يعنى أن النص يتطلب محاولة لإلغاء المسافة بين الكتابة وبين القراءة، أو على الأقل تقليلها، وذلك بربطهما معا فى عملية واحدة تشع بالدلالة، وليس بتكثيف انهماك القارئ فى العمل. وهذه المسافة التى تفصل الكتابة عن القراءة لها أصل تاريخى خلال حقبة الانقسامات الاجتماعية الكبرى، وذلك قبل ظهور مؤسسات الثقافات الديمقراطية. فكانت القراءة والكتابة مسألتين ترجعان إلى الامتيازات الطبقية، وكانت البلاغة، وهى الشفرة الأدبية الكبرى لتلك العصور تعلم الكتابة، بالرغم من أن هذه الشفرة لم ينتج عنها نصوص، وإنما كلام. ومما هو جدير بالذكر أن ظهور الديمقراطيات قلب

(**) - مثلا توافق أ ب جـ على التالي: أب أ جـ ب أ ب جـ جـ أ جـ ب.

(+) - intertext .

الوضع، فقد صارت المدارس الثانوية تزهو الآن بأنها تعلمك كيف تقرأ (جيدا)، لا كيف تكتب.

على أن القراءة - بالمعنى الاستهلاكى - ليست لعبا مع النص. وكلمة "اللعب" ينبغى أن تفهم هنا بكل ما لها من تعدد فى الدلالة، وبكل ما تظهر فيه من سياقات: لعب الباب على المفصلة فى اتجاهات مختلفة، والاختراعات التى توصف بكونها نوعا من اللعب. والقارئ يلعب النص كما تلعب لعبة من الألعاب. وهذا اللعب أو هذا النوع من الممارسة هو ما ينتج عنه النص. وهو أيضا يلعب النص بالمعنى الموسيقى لكلمة اللعب أى يعزفه، على نحو ما يقال فلان يلعب البيانو أو يلعب الكمان إلخ. ولقد جرى فى تاريخ الموسيقى ـ باعتبارها ممارسة وليس فنا ـ ما جرى فى تاريخ النص. فقد أتى زمن كان عشاق الموسيقى الذين يمارسونها كثيرين كثرة مطلقة، حين كان العزف والاستماع نشاطا واحداً غير متمايز تقريبا. ثم ظهر بعد ذلك هذا الفصل بينهما، فكان هناك على التوالى دور للمؤدى الذى أسند إليه الجمهور البورجوازى مسألة عزف الموسيقى، ثم دور عاشق الموسيقى الذى ينصت إليها دون أن يعرف كيف يعزفها. واليوم قد حُدّد دور المؤدى بظهور الموسيقى بعد المسلسة(*) التى حتمت عليه أن يكون ـ بمعنى ما ـ مؤلفا مشاركا للقطعة الموسيقية التى دوره فيها أن يكملها لا أن يؤديها.

إن النص إلى حد بعيد إنما هو قطعة موسيقية من هذا النمط الجديد. فهو يطلب من القارئ مشاركة فعالة. وهذا إنجاز عظيم. واليوم فقط يستطيع الناقد أن يلعب العمل بالمعنيين كليهما اللذين تقدما، أى اللعب الذى يظهر حين تلعب لعبة من اللعب، واللعب بمعنى العزف الموسيقى. ورد القراءة إلى عملية استهلاكية هو المسئول على نحو واضح عن "الضجر" الذى يشعر به أناس كثيرون حين يواجهون النص الحديث الذى يتمرد على القراءة، أو السينما الطليعية أو الرسم، فالمعاناة من

(*) - postserial music -

الضجر معناها أن المـرء لا يقـدر علـى إنتـاج النص، علـى لعبـه، علـى جعلـه يؤدى وظيفته.

ومعالجة النص ليس لها غير سبيل واحد، هو سبيل اللذة. وهناك على وجـه اليقين لذة ترتبط بالعمل الأدبـي ـ علـى الأقل ببعض الأعمـال. يقـول بـارت: فأنـا أستطيع الاستمتاع بقراءة بروست وفلوبير وبلزاك، ثم بإعادة قراءتهم، وحتـى ألكسندر دوماس نفسه. لكـن هـذه اللذة، مهمـا بلغت حدتهـا، تظـل إلـى حـد مـا لـذة استهلاك ـ ما لم يكن ثمة جهد نقدى غير عـادى. ولكن إذا كنت أستطيع قـراءة هؤلاء المؤلفين، فإنى أعلم كذلك أنى لا أستطيع كتابتهم من جديد: لا يستطيع المـرء اليوم أن يكتب هكذا. إن هذه الفكرة المحبطة كافية للحيلولة بيـن المـرء وبين إنتـاج تلك الأعمال. واللحظة التى يحدث فيها إدراك ذلك هى نفس اللحظة التى يحدث عن انجلائها تأسيس مودرنيـة المـرء؛ وهل المودرنيـة إلا الإدراك التـام أن المـرء لا يستطيع أن يشرع فى كتابة الأعمال نفسـها مـرة أخـرى؟ والنص مـن جهـة أخـرى مقرون بالنشوة[*]. إنه الحيز الذى لا تسود فيه لغة لغةً أخرى ـ الحيز الـذى تجـرى فيه كل اللغات بحرية"[٦٨].

وإذ قد أطلنا الكلام النظرى، سأتجه فيما يلى إلى ناقدين اثنين لمتابعتهمـا فـى تحليل نصين أو عملين من خلال هذه الأفكار التى تقدمت. أمـا النـاقدان فهمـا دافيد لودج ورولان بارت، وأما النصان أو العملان، فأحدهما قطـة فـى المطـر لإرنسـت همنجواى، وهى القصة التى قام الأول بتحليلها فـى إطـار المقـولات التـى تقدمـت. وثانيهما قصة سراسين لبلزاك التى قام بتحليلها بارت فى كتابه المشهور s l z.

وأنـا أبـدأ بتقديـم هـذه الترجمـة التـى قمـت بهـا لقصـة همنجـواى مـن مجموعته: "حدث فـى زماننـا"[٢٢]، مخالفا طريقـة النقـاد فـى جعلهـم النصـوص حاشـية ملحقـة بـالتحليل:

---

[*] – jouissance: كنشوة الهزة الحسية.

* * *

قطة فى المطر

لإرنست همنجواى

لم يكن ثمة سوى اثنين من الأمريكيين ألما بالفندق. لم تكن لهما معرفة بأحد ممن كانا يصادفان على درجات السلم فى طريقهما من الحجرة أو إليها. كانت غرفتهما بالطابق الثاني مواجهة للبحر. وكانت مواجهة كذلك للحديقة العامة والنصب التذكارى للحرب. وفى الحديقة العامة نهضت أشجار النخيل الباسقة والأرائك الخضراء، فإن تحسن الطقس لم تخل من فنان بصحبته حامل اللوحات. الفنانون أعجبهم نمو أشجار النخيل على هذا النحو وأعجبتهم الألوان البهيجة للفنادق المواجهة للحدائق وللبحر، والإيطاليون جاءوا من مسافات بعيدة ليشاهدوا النصب التذكارى للحرب، هذا النصب الذى صنع من البرونز وتلألأ فى المطر. كانت السماء تمطر ويتساقط المطر من أشجار النخيل. وفى الممرات المغطاة بالحصى والرمل اجتمع الماء فى مستنقعات. ارتطم البحر فى خط ممتد فى المطر ثم ارتد على أعقابه منحسراً عن الشاطئ ليعود مرة أخرى وينقطع فى خط ممتد فى المطر. كانت السيارات قد اختفت من الميدان الذى يقع على مقربة من النصب التذكارى للحرب، ووقف نادل فى مدخل المقهى يتطلع إلى الميدان الخاوى.

وقفت الزوجة الأمريكية بجوار النافذة تنظر إلى الخارج. تحت نافذتهما تماما تكورت قطة تحت إحدى المناضد الخضراء التى يتساقط منها الماء. كانت القطة تحاول تقليص نفسها إلى الحد الذى يحميها من القطرات. قالت الزوجة الأمريكية:

"سأذهب وأحضر هذه الهريرة".

"اتركى ذلك لى" عرض زوجها ذلك من مكانه على السرير.

"كلا، سآتى بها أنا. القطة المسكينة بالخارج تحاول تحت إحدى الموائد أن تحتفظ بجفاف جسمها".

استمر الزوج في القراءة مستنداً إلى الوسادتين عند أسفل السرير. قال: "لاتبتلي".

هبطت الزوجة الدرج ونهض صاحب الفندق فانحنى لها وهي تمر بجوار المكتب. كان مقعده في الطرف الأقصى منه، وكان شيخاً كبيراً فارع الطول. قالت الزوجة: "إنها تمطر[*]". أعجبت بصاحب الفندق. قال: "أجل يا سيدتي أجل الطقس سيء. إنه غاية في السوء".

وقف وراء مقعده في الطرف الأقصى من الحجرة المعتمة. أعجبت الزوجة به. أعجبت بجديته الشديدة التي كان يتلقى بها أي شكاية. أعجبت بوقاره. أعجبت برغبته في أن يخدمها. أعجبت بشعوره تجاه كونه مديرا للفندق. أعجبت بوجهه العجوز الجليل ويديه الكبيرتين.

فتحت الباب وهي معجبة به، وأجالت النظر في الخارج. كان المطر قد ازداد، ورجل يرتدي معطفا جلديا يعبر الميدان الخاوي متجها إلى المقهى. القطة ينبغي أن تكون هنا في الجهة اليمنى. ربما سارت تحت الحروف البارزة للسقوف. وبينما كانت واقفة في المدخل إذا بشمسية تتفتح من خلفها. كانت الخادمة التي تقوم بالعناية بغرفتهما.

ابتسمت وهي تقول[*]: "لا يجب أن تبتلي بالماء". قطعا أرسلها مدير الفندق.

مشت خلال الممر المغطى بالحجارة والحصى ومعها الخادمة التي كانت ممسكة بالمظلة ترفعها من فوقها، حتى جاءت إلى المكان الذي يقع تحت نافذتهما. هنالك كانت المنضدة التي اغتسلت خضراء زاهية في ماء المطر، لكن القطة لم تكن هناك. شعرت مرة واحدة بخيبة الأمل. تطلعت إليها الخادمة. قالت:

"هل ضاع منك شيء ياسيدتي؟

---

[*] – جاءت العبارة في النص الإنجليزي من كلام الزوجة باللغة الإيطالية.

[*] – وردت العبارة بين القوسين في النص باللغة الإيطالية.

قالت الفتاة الأمريكية: "كان هاهنا قطة."

"قطة؟"

"نعم، القطة."[*]

ضحكت الخادمة وهي تقول: "قطة؟ قطة في المطر؟"

قالت: "نعم، تحت المائدة." ثم أردفت: "أوه لقد أردتها بشدة، لقد أردت هريرة."

حين نطقت بالإنجليزية صار وجه الخادمة مشدوداً.

"تعالي يا سيدتي. يجب أن نعود أدراجنا إلى الداخل. ستبتلين."

قالت الفتاة الأمريكية: "أظنك على حق".

عادتا أدراجهما خلال الممر المغطى بالحجارة والحصى ودلفتا إلى الباب. تخلفت الخادمة في الخارج تطوي مظلتها. حين مرت الفتاة الأمريكية بالمكتب انحنى لها الإيطالي صاحب الفندق من مكانه على مقعده. شعرت الفتاة بداخلها شيئاً ضئيلا جدا ومنكمشاً. لقد جعلها الإيطالي صاحب الفندق تشعر بأنها ضئيلة جدا وبأنها في الوقت نفسه خطيرة القدرة حقا. خامرها شعور عابر بأنها ذات أهمية جليلة. مضت تصعد الدرج وفتحت باب الغرفة وكان جورج لم يزل في السرير يقرأ.

سألها وهو يضع الكتاب جانبا: "هل جئت بالقطة؟"

"لم أعثر لها على أثر".

"ترى أين ذهبت." قالها وقد أراح عينيه من القراءة.

(*) - وردت العبارة بين القوسين في النص باللغة الإيطالية.

جلست على السرير. وقالت: "لقد أردتها بشدة لا أدرى لم أردتها بشدة. لقد أردت هذه الهريرة المسكينة ــ ليس شيئا يجلب البهجة أن يكون المرء هريرة مسكينة منبوذة فى المطر".

عاد جورج إلى القراءة.

غيرت مكانها وجلست أمام مرآة التسريحة تنظر إلى نفسها مستعينة بمرآتها اليدوية. كانت تدرس صفحة وجهها، أحد الجانبين أولاً ثم الجانب الآخر وبعدها تحولت إلى مؤخرة رأسها ورقبتها.

"أتراها تكون فكرة عظيمة لو تركت شعرى ينمو؟" سألته وهى تنظر إلى صفحة وجهها ثانية.

رفع جورج عينيه فرأى رقبتها من خلفها منمصة كرقبة صبى. قال: "يعجبنى على حاله التى هو عليها". قالت: "أضيق به غاية الضيق، وأضيق بمظهرى كصبى."

غير جورج من هيئته على السرير، ولم يكن قد حول عينيه عنها منذ شرعت فى الكلام. قال لها: "إن لك مظهراً رائقاً جداً".

ألقت بالمرآة فوق دولاب التسريحة واتجهت إلى النافذة وأطلت. كان الظلام قد بدأ يزحف.

"أريد شعرى مشدوداً إلى الوراء وناعما وأجعل فيه عقدة كبيرة من الخلف حتى أشعر به." "وأريد أن يكون لى هريرة تجلس فى حجرى وتموء كلما ربتُّ عليها".

"أجل." قالها جورج من على السرير.

"وأريد أن آكل على مائدة عليها فضياتى وأريد شموعاً. وأريد أن يكون الربيع وأريد أن أمشط شعرى أمام مرآة وأريد هريرة وأريد ثيابا جديدة."

"كفى عن الكلام وابحثي عن شيء تقرأينه." قال ذلك وعاد إلى القراءة من جديد.

كانت زوجته تنظر من النافذة وقد ساد الظلام حينئذ تماما والسماء لم تزل تمطر أشجار النخيل.

"على أي حال، أريد قطة" قالت، "أريد قطة. أريد قطة الآن. فإذا كنت لا أستطيع أن يكون لي شعر طويل أو يكون لي مباهج أخرى، فقد يمكن أن يكون لي قطة".

لم يكن جورج مصغيا، كان يقرأ كتابه. نظرت زوجته من النافذة حيث كانت الأضواء قد أخذت تنساب في الميدان.

طرق بعضهم الباب.

"ادخل"، قالها جورج ورفع عينيه عن الكتاب.

في مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطة رقطاء كبيرة انضمت إليها بقوة ثم ترنحت بعيدا عنها.

"أرجو المعذرة"، هكذا قالت"طلب مني صاحب الفندق أن أحضر للسيدة هذه".

* * *

هل هذه القصة من الأدب الواقعي أم هي من الأدب الحديث؟ يجيب لودج على هذا السؤال بقوله إنها الاثنان معا: واقعية ومودرنية، وإنها تقع في الخط الفاصل بين ما هو مقروء lisible، وما هو مكتوب scriptible"[٢٠].

فأولاً تعتمد القصة على فكرة مشاكلة الواقع. والعلاقة المفترضة هنا بين النص والواقع تتمشى بصورة أساسية مع الفكرة نفسها في الواقعية البرجوازية الكلاسيكية. وثانياً أبانت تجربة القراء الذين قرأوا القصة على أنها تقاوم الانغلاق

التفسيرى الذى تتميز به القصة الواقعية، وأنها لذلك تتضمن أكثر من معنى، وأنها متعددة الوجوه.

ولننظر فى قراءة كارلوس بيكر للقصة فيما كتبه عن إرنست همنجواى من عمل نقدى[٢١]، وهو يتناولها فى سياق مجموعة من القصص تدور حول العلاقة بين الرجل والمرأة. يقول بيكر: "قطة فى المطر، وهى قصة أخرى وجهة النظر فيها راجعة إلى حد ما إلى المرأة، تقدم جانباً من عالم المرأة لا ينهمك الرجل فيه إلا على نحو عابر. لقد كتبت القصة فى رابالو فى مايو من عام ١٩٢٣. من نافذة إحدى الغرف الفندقية تطل الزوجة، حيث كان زوجها يقرأ وهى لا تستقر قلقاً، فترى فى الخارج قطة فى المطر. وحين تخرج لتأتى بها يختفى الحيوان (الذى يمثل فى عقلها الاستقرار البرجوازى). إن هذه الحقيقة قاربت حد المأساة لارتباط القطة فى عقلها بأشياء أخرى تتطلع إليها: الشعر الطويل الذى تعقده خلف رقبتها، ومائدة العشاء التى تستضئ بالشموع وتلمع عليها أدواتها الفضية، وفصل الربيع والطقس البديع؛ وملابس جديدة طبعاً. ولكنها حين تتفوه بهذا كله ينصحها زوجها أن تكف عن الكلام وأن تبحث عن شئ تقرؤه. تقول الزوجة: "على أى حال، أريد قطه. أريد قطة الآن. فإن لم يكن شعر طويل أو أى مباهج أخرى، فقد يمكن أن يكون لى قطة". إن القطة المسكينة هى الحكم الذى يفصل فى المواجهة بين ما هو كائن وما هو ممكن. وما هو كائن قد صيغ من المطر، والسأم، والزوج المنشغل عنها والتشوف إلى غير ما هو معقول. والممكن قد صيغ من الأدوات الفضية، والربيع، والمباهج، وتسريحة جديدة للشعر، وملابس جديدة. وتقع القطه بين ما هو كائن وما هو ممكن. وهى فى النهاية تصل إليها ـ يرسلها مدير الفندق العجوز الطيب الذى تبلغ مبالاته بها وتعاطفه معها حداً أعظم مما يرى من الزوج الشاب".

وفى تعقيب لودج على كلام بيكر وقراءته للقصة، يرى أن أهم شئ ينبغى التوقف لمناقشته من كلام الناقد افتراضه أن القطة التى أرسلها مدير الفندق فى النهاية هى نفسها القطة التى رأتها الزوجة من النافذة. وهذا الافتراض يتوافق مع

ما يبديه بيكر من تعاطف مع الزوجة، هذا التعاطف الذي تشف عنه الإشارة إلى الزوجة بـ "الفتاة المسكينة" ووصف بيكر لاختفاء القطه بأنه قارب حد المأساة. ويرى لودج - هنا - أن ظهور الخادمة ومعها القطة هو الانقلاب[*] الأعظم في القصة، إذا استعملنا مصطلحات أرسطو. فإن كانت هي القطة التي خرجت للبحث عنها، فهو حينئذ انقلاب سعيد يؤكد شعور الفتاة بتقدير مدير الفندق لها بوصفها امرأة، أكثر مما يقدرها زوجها. وإذا استعملنا ألفاظ جريماس فالزوجة فاعل، والقطة مفعول به، وصاحب الفندق والخادمة يقومان بدور "المعين" وجورج بدور المناوئ. والقصة طباقية[*] (الرحيل والعودة)، وهي تدور حول انتقال القطة إلى الزوجة.

ولكن لودج يستدرك على هذه القراءة بأن وصف القطة الرقطاء بأنها كبيرة، يدل على أنها لم تكن هي القطة التي جاءت في كلام الزوجة بلفظ التصغير: "هريرة"، وتخيلتها في حجرها وهي تربت عليها. وربما استنبطنا أن صاحب الفندق أخذ أول قطة رآها وأرسلها إلى زبون من زبائن الفندق محاولة منه لكسب رضاه لا أكثر، وهو ما لا يتفق مع حاجات الزوجة الحقيقية. وهنا يكون الانقلاب انقلابا ساخرا يأتي على حساب الزوجة ومؤكدا على الهوة الاجتماعية والحضارية التي تفصل بينها وهي الأمريكية وبين صاحب الفندق الإيطالي، وكاشفا عن أن استجابتها التي تشبه أن تكون شبقية لاهتمامه المهني لم تكن إلا وهما.

وقراءة بيكر للقصة على هذا النحو، ناظرا إلى القطة على أنها تمثل في عقلها "الاستقرار البرجوازي"، وأنها ترتبط "في عقلها بأشياء أخرى كثيرة تتطلع إليها، تحيل القطه إلى رمز كنائي من النوع (أ) الذي تقدم ذكره. إنه بالفعل يرى

---

[*] - reversal .

[*] - disjunctive أي قائمة على الطباق وأساسه التضاد.

القصة بأسرها على أنها تدور على التقابل بين مجموعتين من الكنايات: "الكائن وقد صيغ من المطر والسأم والزوج المنشغل والتشوف إلى غير ما هو معقول. والممكن وقد صيغ من الأدوات الفضية، والربيع والمباهج، وتسريحة جديدة للشعر، وملابس جديدة".

ومن القراءات التي قدمت لقصة قطة في المطر لهمينجواى القراءة التي قدمها جون ف. هاجوبيان. وهي قراءة مختلفة جدا عن قراءة بيكر. فالقصة عنده تدور حول أزمة في الزواج الذي يفتقر إلى الإنجاب - إلى الخصوبة التي تشير إليها الحديقة العامة على نحو رمزي. الحديقة العامة (الخصوبة) يسودها النصب التذكاري للحرب (الموت). وهما رمزان كنائيان من النمط (أ) كذلك. والكناية هنا مبناها على النتيجة التي توحي بالسبب. لكن قراءة هاجوبيان قائمة على أساس جعل القطة رمزا لطفل مرغوب، والرجل الذي يرتدي معطفا من المطاط رمزا لموانع الحمل. والرمزية هنا من النوع (ب) الذي يستثير المدلول الكنائي فيه مدلولا ثانيا على نحو استعارى - عن طريق التشابه. يقول هاجوبيان: "ترى الزوجة وهي تلقي بنظرها إلى الخارج رجلا في معطف مطاطي، يتمشى إلى المقهى في المطر. فالمعطف المطاطي حماية من المطر، والمطر مقتضى أساسي من مقتضيات الخصوبة. والخصوبة هي بالضبط ما يفتقر إليه زواج الزوجة الأمريكية. ومن الممكن أن يكون هناك تفسير آخر أدق من هذا، لكن ربما لم تكن بنا إليه حاجة هنا".

والذي يلمح إليه هاجوبيان في عبارته الأخيرة، هو أن كلمة "المطاط"(*) تعبير أمريكي دارج يستعمل للدلالة على الواقي الذكرى الذي يستعمل لمنع الحمل. والزوجة إنما تنتبه لوجود الرجل الملتف في المعطف المطاطي للارتباط اللاواعي بينهما - وهي لقطة يلتقطها هاجوبيان من الرمزية الفرويدية الكلاسيكية.

(*) - rubber .

ويرى لودج أن هذا التفسير أكثر شئ إقناعاً؛ لأنه لايوجد سبب ظاهر لإقحام الرجل المثقف في المطاط على القصة: إنه ليس فاعلاً(*) في الرواية، ولكنه جزء من الخلفية الوصفية. وظهوره لا يخبرنا بشئ لم نكن نعرفه من قبل عن الطقس أو عن الميدان. صحيح أن المعطف بدل - بطريق التقابل - على أن الزوجة ليس لديها شئ يحميها من المطر، ولهذا تؤكد القصة على اهتمام صاحب الفندق بإرسال الخادمة ومعها المظلة تقيها من المطر، لكنها إذا وافقنا هاجوبيان على قراءته، فالمظلة حينئذ هي نفسها - إذ تنفتح خلفها في الوقت المطلوب وبغير مجهود منها، وذلك على نحو يشبه أن يكون كوميديا - رمز على أن الطريقة التي تحيا بها الزوجة تحول بينها وبين أن يكون لها علاقة حية وخصبة بالواقع. وتبعاً لهاجوبيان، فإن مطالبها - فيما بعد - أن يكون لها ملابس جديدة وطريقة تسريحة جديدة ومائدة عشاء تضاء بالشموع، كل أولئك تعبير عن رغبة في الأمومة وبيت فيه عائلة وإنهاء زواج بلا أطفال، وهي رغبة لا تصل أبدا إلى مستوى الوعي التام. يقول: إن القطة عند هذا الموضع من القصة هي "رمز واضح للطفل".

وهاجوبيان يرى الانقلاب الأخير في القصة انقلابا ساخراً - على خلاف بيكر: "إن الرغبة الرمزية للفتاة تتحقق بصورة مضحكة على نحو واقعي مؤلم. فجورج وليس صاحب الفندق هو ما تريد الزوجة أن تحقق به رغبتها. ولكن صاحب الفندق أرسل الخادمة ومعها قطة كبيرة رقطاء - معها مخلوق ضخم يترنح وهو يسقط بعيدا عن جسمها. وليس واضحا إن كانت هذه بالضبط هي القطة نفسها التي رأتها الزوجة من النافذة - من المحتمل أنها ليست هي؛ وعلى أي حال فمن المؤكد أنها لا تفي بالغرض. فالفتاة تريد أن تحصل على بديل عن الطفل، لكن من الواضح أن القطة الرقطاء الكبيرة لا تفي بذلك الغرض.

هاتان إذاً قراءتان مختلفتان لقصة همنجواي، والسبب الذي يرجع إليه احتمال هذه القصة لهذين التفسيرين المختلفين هو - في رأي لودج - أن الحدث الرئيسي فيها

(*) - actant.

- بالرغم من أنها قصة مكتوبة بعناية من جهة أن لها بداية ووسطا ونهاية ـ ليس هو الأداء الرئيسية للمعنى. فالحدث الرئيسي هو طلب القطة، والإخفاق في ذلك، والانقلاب. أما المعنى فهو ما يتفق عليه بيكر وهاجوبيان من أن الشقاق بين الزوج والزوجة هو الموضوع الأساسي الذي تدور عليه القصة، حتى وإن اختلفا حول سبب ذلك بالتحديد.

والدليل الذي يستند إليه لودج في تقرير أن معنى القصة لا ينبع من الحدث الرئيسي فيها أنه دعا جماعة من المشتركين معه في إحدى الحلقات الدراسية إلى تلخيص الحدث الذي تنطوي عليه القصة فيما لا يزيد على ثلاثين كلمة متصلة. وهو هنا يلجأ إلى الفرضية التي قال بها جوناثان كلر، وهي أن القراء ذوي الكفاءة أو الملكة الأدبية يتفقون فيما بينهم على ما هو أساسي بالنسبة للحبكة في القصة. وكانت نتيجة التجربة أنهم جميعا ذكروا الزوجة والقطة والمطر وصاحب الفندق. وأكثرهم ذكر جنسية الزوجة وفشلها في الحصول على القطة، وحوالي النصف منهم ذكر الزوج وحدد وقوع القصة في إيطاليا وأقام تفرقة بين القطتين، ولم يذكر أحد منهم الشرخ القائم في العلاقة الزوجية. يقول: اتفاق التلخيصات التي تمت للقصة على ألا تشير إلى الشقاق بين الزوجين، لهو دليل لافت على أن معنى القصة لا ينبع من الحدث الأساسي فيها.

وجريا على طريقة بارت ـ فيما كتبه عن التحليل البنيوي للقصة[٣٢] لدينا هنا أربع وحدات نووية[*] في قصة همنجواي، وهي التي تقوم بافتتاح الاحتمالات التي يمكن أن تغلق على أنحاء مختلفة. وهذه الوحدات هي: هل ستذهب الزوجة لإحضار القطة أم يذهب الزوج؟ هل ستحصل الزوجة على القطة؟ هل ستبتل؟ من بالباب؟ وباقي القصة عبارة عن وحدات مساعدة[♣] إشارية[♥]، أو معلوماتية[♦].

(*) – nuclei.

(♣) – catalyzer.

(♥) – indexical.

ولما كانت المعلومات تأتي أكثر من مرة، فهذه الوحدات المعلوماتية تصبح إشارية إلى المزاج والجو: تخبرنا القصة ـ على سبيل المثال ـ أكثر من مرة أن السماء تمطر. ونستطيع آخر الأمر أن نصف القصة بكونها إشارية؛ فنحن نستنبط معناها إشاريا من مكوناتها غير القصصية، أكثر مما نستنبطها من خلال الحدث.

ولإلقاء مزيد من الشرح على فكرة بارت عن الوحدات النووية والمساعدة، فإن الأحداث في القصة يمكن تصنيفها إلى نوعين رئيسين: أحداث تمضي بالقصة إلى الأمام وتتطور بها الحركة قدما، بما ينفتح بعدها من احتمالات تعقبها، وتلك تسمى بالوحدات النووية ـ نسبة إلى النواة أو المركزية نسبة إلى المركز. وهناك أحداث أخرى علاقتها بالأولى أنها قد تكون امتداداً لها أو قد تضخمها أو تقويها أو تؤخرها. وتلك تسمى بالأحداث المساعدة. فلو رن جرس التليفون مثلاً، فهذه حادثة ينفتح عنها احتمالان: أن يرد شخص ما على التليفون، أو لا يرد. ولذلك كانت تلك حادثة مركزية أو نووية. ثم إنه إذا أجاب، ورفع سماعة التليفون، أو لم يجب ـ وهذان هما الاحتمالان الممكنان ـ فقد يحدث أن يشعل سيجارته مثلا أو يحك رأسه أو يسب ويلعن، إلى آخر ما يمكن أن يحدث. وهذه كلها حوادث مساعدة؛ ذلك لأنها لا تنفتح بها احتمالات، وإنما "تصاحب" الحادثة المركزية"[٣٣].

ومن المفيد هنا أن نشير إلى طريقة تشاتمان في التفرقة بين نوعين من الحبكة[**]: الحبكة ذات الحل[*] والحبكة القائمة على الكشف[*]. ففي القصة ذات الحبكة من النوع الأول، يتولد إحساس بأن ثمة مشكلة في طريقها إلى الحل ـ إحساس بنوع من الغائية القائمة على العاطفة أو على البرهان. والسؤال الأساسي

(*) = informational.

(**) = plot.

(*) = resolved plot.

(*) = revealed plot.

عندئذ، هو: "ماذا سيحدث؟". أما في حبكة الكشف، وهي الحبكة الموديرنية التي تعتمد عليها القصة الحديثة، فالتأكيد يكون على شئ آخر ولا تكون وظيفة الخطاب قائمة على أساس الإجابة عن سؤال ولا حتى في وضع السؤال نفسه. الأمر هنا ليس قائما على أساس أحداث تتجلى عن حل سعيد أو مأساوي، وإنما على شئون تتكشف"[31].

وإذا طبقنا كلام تشاتمان على قصة همنجواي التي بين أيدينا، بدا أنها تحمل خصائص النوعين معا. يقول لودج: يمكن للمرء أن يقول إن الحبكة فيها هي حبكة كشف (وهي العلاقة بين الزوج والزوجة) مُوهت إلى حبكة حل (وهي طلب القطة). وانبهام المعنى في نهاية القصة هو لذلك أمر حاسم. فالمؤلف الضمني يرفض حل مسألة ما إذا كانت الزوجة قد حصلت على القطة التي كانت تريدها أم لا. وهو بهذا الرفض يومئ إلى أن هذا ليس موضوع القصة.

وانبهام المعنى في نهاية القصة يرجع إلى عدة أسباب، منها أن القصة تنتهي حيث انتهت، ولو استمرت سطرا أو سطرين آخرين، أو لو امتدت لحظة أو لحظتين، لانكشف لنا رد فعل الزوجة إزاء القطة، ولعرفنا هل هي القطة نفسها التي أرادتها ورأتها من النافذة أم قطة أخرى، ولتبينا إن كانت مسرورة برؤية القطة أم مبتئسة. ونحن هنا نقارن - كما يقول الناقد - الفابيولا بالسيوزيت، السيوزيت لا يضع أيدينا على هذه المسألة في الفابيولا، حيث نريده نحن أن يفعل، بحكم رغبتنا في معرفة اليقين - وهي رغبة اكتسبناها بحكم الملكة القصصية المتوغلة فينا وعاداتنا التي يشير إليها بارت بمصطلح النص المقروء، فهي عادات مقروئية readerly .

هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإننا إذا جئنا لمعالجة القصة للزمن لم نجد شيئا يلفت الانتباه. فترتيب الأحداث في القصة موافق لترتيبها الزمني في الفابيولا، أي على النحو الذي حدثت عليه خارج النص الروائي - وهو ما يميز الخطة ذات

الحل، كما يلاحظ تشاتمان(٦). أما فيما يتعلق بمعدل التكرار(٣)، فالقصة تجنح إلى تقرير الشئ الواحد أكثر من مرة، أكثر مما تجنح إلى الإيجاز، أى تخبر أكثر من مرة بالشئ الذى يحدث أكثر من مرة، أو تخبر أكثر من مرة بالشئ الذى يحدث مرة واحدة، وذلك أكثر مما تخبر مرة واحدة بما يحدث مرات كثيرة، وهذه الملاحظة ذات أهمية خاصة، لأن فيها نزوعا إلى تحديد الشخصيات وفقا لجملة محددة جدا من الملامح: الزوجة توصف مرارا بأنها تنظر خارج النافذة، والزوج يوصف مرارا بأنه يقرأ، ومدير الفندق بأنه ينحنى، (والطقس بأنه ممطر).

وقصة همنجواى تنطوى على أربع شخصيات(*). ولذلك فإنها — على المستوى النظرى - يمكن أن تروى من خلال أربع وجهات من النظر، كل منها مختلفة عن الأخرى ويمكن أن تفضى إلى معان مختلفة. والنص الذى بين أيدينا مكتوب من وجهة نظر الزوجين الأمريكيين أكثر من كونه مكتوبا من وجهة نظر متعهدى الفندق. وهو مكتوب من وجهة نظر الزوجة أكثر من وجهة نظر الزوج. ويجب هنا أن نميز بين الصوت والمنظور، على نحو ما رأينا عند جينيت. فالقصة فى جميع أنحائها مروية من خلال صوت مؤلف يشير إلى الشخصيات بضمير الغائب مستعملا الأفعال الماضية. وقد كان حريا بحكم العرف الروائى أن يكون الراوى - حينئذ - سلطة مرجعية متمثلة فيما يسمى بالراوى المحيط بكل شئ(*)، إلا أن صوت المؤلف فى هذه القصة — وهو صوت الراوى - يجرد نفسه من هذه الميزة، ميزة الإحاطة بكل شئ، وذلك على وجهين: أنه امتنع عن أى تعليق أو حكم أو شرح للدوافع التى تسيطر على الشخصيات - وهو ما كانت تنزع إليه الرواية الواقعية الكلاسيكية، وأنه حصر نفسه داخل حدود زاوية النظر الخاصة باثنين فقط من شخصيات القصة، وفى جزء من القصة بزاوية النظر الخاصة بواحد فقط منهما. فالراوى لا يقص علينا شيئا لم تره الزوجة أو الزوج أو هما معاً. وليس من

---

(٦) - راجع فيما مضى كلام جينيت فى هذه المسألة ص ١٢١ وما بعدها.

(*) - الزوج والزوجة ومدير الفندق والخادمة.

(*) - omniscient.

الصواب - مع ذلك - أن نقول إن الراوى ليست له وجهة النظر الخاصة بـه، بل إن له زاوية مستقلة من النظر: إننا نرى الزوجة أحيانا - كما لو كنا أمام أحد الأفلام التى تشاهد - من زاوية الزوج، ونرى الزوج من زاوية الزوجة، لكننا نراهما معا أكثر الوقت من زاوية محايدة مستقلة عنهما.

لنراجع ذلك بالتفصيل: الفقرة الأولى من القصة تتبنى وجهة نظر الزوجين الأمريكيين من غير تمييز بينهما. لكن القصة تتبنى وجهة نظر الزوجة فى الجملة الأولى من الفقرة الثانية: "وقفت الزوجة الأمريكية بجوار النافذة تنظر إلى الخارج" لكنها لا تتوحد بها كلية. وهنا ينبغى أن نلاحظ هذا الفرق الإشارى(*) بين "هنا" فى زوجها (عرض زوجها ذلك من مكانه على السرير) التى تطابق مطابقة شديدة بين الرواية ووجهة نظر الزوجة، وبين "ل" فى الزوج (استمر الزوج فى القراءة) و "ل" فى الزوجة (هبطت الزوجة الدرج) التى تؤكد - بطريقة لطيفة - استقلال الصوت القائم على المؤلف. غير أنه ابتداء من هذا الموضع فى القصة فصاعدا وخلال خمسين سطرا تالية(**) تتوحد القصة جدا مع وجهة نظر الزوجة، متتبعة إياها فى خروجها من الحجرة، وأسفل الدرج إلى بهو الاستقبال، كاشفة عما تفكر فيه وعما تراه. والتعاقب التكرارى للجمل التى تستهل بـ "أعجبت بـ"، يؤثر فينا باعتباره نقلا حرفيا - لا وصفا - لأفكارها، لأن هذا كان يمكن وضعه فى مونولوج قائم على ضمير المتكلم والفعل المضارع، من غير أن يقع فى خلل منطقى أو غرابة أسلوبية. (راجع هنا كلام بارت - فيما مضى - فيما يتعلق بمسألة تغيير ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم).

والجمل المبنية على الكلام الحر غير المباشر(*)، وهى: "القطة ينبغى أن تكون هنا فى الجهة اليمنى. ربما سارت تحت الحروف البارزة للسقوف"، وكذلك "قطعا أرسلها مدير الفندق"، هذه الجمل علامة على بلوغ القصة أقصى درجات التوحد مع وجهة نظر الزوجة.

(*) - deictic .

(**) - حتى قوله فى القصة: غير جورج من هيئته على السرير.

(*) - free indirect speech .

وعندما تعود الزوجة إلى الحجرة تفصل القصة نفسها عنها مرة أخرى. ومن الآن فصاعدا نرى جملة واسعة من الكلام المباشر (الحوار)، ولا نرى تقريرا لأفكار الزوجة، وترى القصة - على نحو عرضي - تبدو كما لو كانت تتبنى منظور الزوج وحده. وعلى سبيل المثال: "رفع جورج عينيه فرأى رقبتها ملضمة كرقبة صبي". وأيضا، وهذا بالغ الأهمية: "طرق بعضهم الباب. ادخل، قالها جورج ورفع عينيه عن الكتاب. في مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطة رقطاء كبيرة...". ونستطيع الآن أن نفهم غاية الفهم لماذا كانت نهاية القصة مبهمة المعنى على هذا النحو. إن السبب الرئيسي في ذلك أن القصة تتبنى في هذه اللحظة الحاسمة منظور الزوج؛ فهو لم يقم من مكانه على السرير لينظر من النافذة إلى القطة التي تحتمي من المطر، ولو قد فعل لكان باستطاعته معرفة ما إذا كانت القطة التي أحضرتها الخادمة هي القطة نفسها أم قطة أخرى. ومن هنا جاءت أداة التنكير (ة) التي لاتحدد شيئا[*]. ولو حدث أن تبنت القصة منظور الزوجة في هذه اللحظة، وجاء النص على النحو التالي: "ادخل، قالتها الزوجة وغادرت مكانها بجوار النافذة. في مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطة رقطاء..."، لظهر لنا بوضوح أنها لم تكن القطة التي أرادت الزوجة أن تنتشلها من المطر، لأن الأداة المناسبة حينئذ هي أداة التعريف.

ومما يلفت النظر أن القصة لم يقع في عنوانها[**] أي أداة للتعريف أو للتنكير قبل كلمة قطة، مما لا يرجح أيا من التفسيرين اللذين سلفا للنهاية التي بها تنتهي القصة.

إن براعة التفسير الذي قدمه لودج لقصة همنجواي وشموله وتوظيفه لجملة واسعة من الأفكار النقدية لنظرية الرواية، يجعل من الواجب علينا أن نتتبع كلامه

[*] - النص الإنجليزي: she held a big tortoise - shell cat.

[**] - العنوان في الأصل: Cat in the Rain.

فى هذا التحليل بكل تفصيلاته. يقول بعد أن أفاض فى الكلام على انبهام المعنى فى نهاية القصة بما لا يدع مجالاً للبس، مفندا كلام كارلوس بيكر وداحضـا الافتراض الذى افترضه من أن القطة الرقطاء والقطة التى كانت فى المطر شئ واحد: "ليس لهذا الافتراض ما يبرره. وقراءة هاجوبيان لنهاية القصة على أنها نهاية ساخرة ـ هذه القراءة أفضل".

على أنه يرى مرة أخرى أن ما يذهب إليه هاجوبيان من أن حاجة الزوجة إلى القطة راجعة إلى افتقارها إلى الأطفال ليس له كذلك مـا يبرره. وفى رده هذه الفكرة يقـول: يبـدو لـى هنـا أن الفكـرة البنيويـة القائلـة بـأن اللغـة نظـام مـن الاختلافات[♥]، وأن المعنى هو الثمرة الحاصلة من التقـابلات البنيويـة[*]، يمكن أن تساعدنا على نحو ما فى حسم مسألة التفسير. فتفسير هاجوبيان لـترجل المثقف فى المعطف المطاطى على أنه رمز لموانع الحمل يعتمد فى جانب منه على الربط بين المطر والخصوبـة. وهنا نقول إن المطـر كـان يمكـن أن يرمـز للخصوبـة، لـو تـم تقديمه على أنه المقابل للجفـاف. إلا أن المطـر فـى هـذه القصـة ـ وهـو بالمصـادفـة كذلك فى كل أعمال همنجواى ـ يقابل به "الطقس المتحسـن"، ولذلك فهو يرمـز بـه هنا إلى فقدان السـرور والفرح وإقبال القلق والانزعـاج. وهاجوبيان يعلـق علـى اختفاء الفنانين بقوله: "المطر على نحو من السخرية يعترض سـبيل الإبداع". وهذا منـه محاولـة مفتعلـة للمصـالحـة بيـن قراءتـه هـو وبيـن النـص. فهذه المفارقة القائمة على السخرية عنده لا وجود لها إلا إذا سـلمنا بكلامـه أصـلاً مـن أن المطـر معناه الخصوبة.

وتفسير هاجوبيان للقطة على أنها بديل من الطفل أمر ممكن من جهة أنها فكرة نمطية تقليدية حضارية معروفة. لكن هاجوبيـان يحـاول ـ للمرة الثانية ـ أن

(♥) – differences .

(*) – structural oppositions .

يحشد ـ من أجل تأكيد هذه الفكرة ـ دلائل من النص لا يمكن الحكم عليها إلا بأنها سلبية لا تساعده على هذا التأكيد. فهو يعلق على وصف مشاعر الزوجة وهى تمر على صاحب الفندق مرة ثانية فى القصة: "ضئيلا جدا ومنكمشا،، خطيرة القدر،، ذات أهمية جليلة" بقوله هذه كلها عبارات يمكن أن تكون صالحة لوصف مشاعر امرأة حامل. ويعقب لودج على ذلك بقوله: ولكن ـ وعلى وجه التأكيد ـ ليست صالحة لوصف مشاعر امرأة تريد فقط أن تصبح حاملاً.

على أن لودج يرى آخر الأمر أنه سيكون من الخطأ أن نبحث عن مفتاح واحد للمعنى فى "قطة فى المطر" سواء كان هذا المفتاح كون المرأة حاملا بالفعل أو عاقراً. فسلوك المرأة يمكن فهمه ـ وسلوك الزوج أيضا فى هذه المسألة ـ على هذا الافتراض أو ذاك بدرجة متساوية. وهذا فى حد ذاته ـ عند لودج ـ دليل آخر على انبهام المعنى[*] القصة.

أما كون سلوك المرأة يمكن فهمه على أساس الافتراض بأنها بالفعل حامل، فهنا يقرر لودج أننا يمكن أن نقدم قراءة جينكولوجية[*] للقصة تفترض أن رغبات الزوجة الجامحة فى القطة وفى أشياء أخرى كالملابس الجديدة والشعر الطويل، إنما هو نتيجة لكونها حاملا. يقول لودج: وهذا سيكون أكثر إقناعاً مما ذهب إليه هاجوبيان.

وهذا الافتراض القائم على أساس كون المرأة حاملاً، هناك من الدلائل الموجودة خارج النص ما يؤيده. فلقد قرر كارلوس بيكر فى سيرته عن همنجواى أن "قطة فى المطر" كانت هى نفسها عن همنجواى وزوجته هادلى ومدير الفندق والخادمة، فى فندق سبلنديد فى رابالو حيث كتبت القصة فى ١٩٢٣. ويقرر كذلك، من غير أن يربط بين الأمرين، أن أسرة همنجواى تركت جو سويسرا البارد وذهبت إلى رابالو، لأن هادلى hadley أظنت أنها كانت حاملاً.

---

[*] – indeterminacy .

[*] – تتعلق بدراسة الأمراض النسائية ـ ولعل هنا إشارة إلى ما يعترى الحوامل من اشتهاءات تدخل فى باب الوحم.

وقصص همنجواى تتميز آخر الأمر بكونها تحقق إصداء[*] رمزيا، من غير استعمال الصور البلاغية والمجازات. و "قطة فى المطر" لا تحتوى على استعارات أو تشبيهات، بل ليس فيها كنايات ولا مجازات مرسلة كذلك. وبالرغم من ذلك فإن القصة كنائية بالمعنى البنيوى الذى حددناه فيما سلف؛ فأصغر وحداتها الدلالية تنتقى من سياق واحد ـ من متَّصل[*] مبنى على التجاورات الزمنية والمكانية. وهذه الوحدات تم وضعها فى الأمامية[*] على نحو بسيط؛ وذلك بانتقائها أولا ثم تكرارها وربط بعضها ببعض على نحو تقابلى. فى الفقرة الافتتاحية مثلا، وهى الفقرة التى تؤسس للبيئة المحيطة[*] فى القصة، تؤسس هذه الفقرة لذلك بمعجم حرفى الإشارة[*] على نحو بالغ، خال من الاستعارات والكنايات والتشبيهات والمجازات المرسلة، بل هو خال كذلك من العبارات الوصفية التى يتجنب بها إعادة ذكر الموصوف، خال من أى تجسيد للطبيعة تسبغ فيه المشاعر الإنسانية عليها[*]، لكنه، مع ذلك مشحون بالمعنى الإيحائى.

ولننظر فى الفقرة الأولى، كيف يحللها لودج ليظهر هذا المعنى الذى أشار إليه من كون القصة كنائية بالمعنى البنيوى:

لم يكن ثمة سوى اثنين من الأمريكيين ألما بالفندق ("الأمريكيين" هنا يقابل بها الجنسيات الأخرى: مؤشر[*] إلى العزلة الحضارية). لم تكن لهما معرفة بأحد ممن كانا يصادفان على درجات السلم فى طريقهما من الحجرة أو إليها (إشارة إلى العزلة الاجتماعية والاعتماد المتبادل ـ عدم التحصن ضد الانهيار فى العلاقة).

---

[*] – resonance، ويقال أصدى الجبل، أى رد الصوت بالصدى.

[*] – continuum .

[*] – foregrounded .

[*] – setting .

[*] – denotative .

[*] – pathetic fallacy .

[*] – index .

كانت غرفتهما بالطابق الثانى مواجهة للبحر (الحضارة = الثقافة فى مواجهة الطبيعة)، وكانت مواجهة كذلك للحديقة العامة والنصب التذكارى للحرب (الطبيعة متوطنة بالثقافة "الحديقة العامة"، ثم الثقافة يقابلها الطبيعة "النصب التذكارى: الحديقة"، والسرور "الحديقة" يقابل به الألم "الحرب"). فى الحديقة العامة نهضت أشجار النخيل الباسقة والأرائك الخضراء (الثقافة والطبيعة أدمجتا معاً؛ فالأرائك لها نفس لون النباتات)؛ فإن تحسن الطقس لم تخل من فنان بصحبته حامل اللوحات. الفنانون أعجبهم نمو أشجار النخيل على هذا النحو وأعجبتهم الألوان البهيجة للفنادق المواجهة للحدائق وللبحر (الثقافة والطبيعة امتزجتا على نحو سعيد، صورة النشاط والخفة[*] تتقلص. النصب التذكارى للحرب جذب الأحياء لكنه خلد الموتى. ارتبطت المشاهدة بالغياب "غياب الموتى". "الإيطاليون" قوبل بها "الأمريكيون")، هذا النصب الذى صنع من البرونز وتلألأ فى المطر (المعدن الخامل "البرونز" قوبل به النباتات العضوية "النخيل". والمطر قوبل به الطقس المتحسن. البهجة تتراجع). كانت السماء تمطر ويتساقط المطر من أشجار النخيل (البهجة تزداد انحساراً. الحديقة لا تفتح ذراعيها للترحيب). وفى الممرات المغطاة بالحصى والرمل اجتمع الماء فى مستنقعات (صورة للركود). ارتطم البحر فى خط ممتد فى المطر ثم ارتد على أعقابه منحسرا عن الشاطئ ليعود مرة أخرى وينقطع فى خط ممتد فى المطر (ازدياد الرطوبة. الرتابة. السأم). كانت السيارات قد اختفت من الميدان الذى يقع على مقربة من النصب التذكارى للحرب، ووقف نادل فى مدخل المقهى يتطلع إلى الميدان الخاوى (صور الغياب، والفقد، والسأم).

ومن هذا يتبين لنا أن الفقرة الأولى تؤسس – عن طريق التقابلات بين الطبيعة والثقافة، والفرح والقلق – جرثومة الموضوع أو الثيمة فى القصة. فالفرح يرتبط باتحاد الثقافة والطبيعة اتحادا هرمونيا.

(*) – euphoria.

وارتباط الفرح باتحاد الثقافة والطبيعة على نحو هرموني، مسألة يمكن أن نرى في ضوئها العلاقة بين الزوج والزوجة؛ فالزوجة - وهي تنظر من النافذة في مشهد جعله المطر كئيبا - ترى قطة تتوحد عاطفيا مع متاعبها، وزوجها - بالرغم من إبداء رغبته في الذهاب لإحضارها - ينطوي على اللامبالاة تجاه احتياجاتها العاطفية بكونه لا يتحرك حركة فعلية: هو يقرأ، وهذا استعمال للعينين "ثقافيا"، وهي تنظر: استعمال العينين "طبيعيا". ونظرها من النافذة يعبر عن حاجة للتواصل، وقراءته هو للكتاب بديل عن التواصل وعلاج تقليدي للسأم. ومما هو جدير بالملاحظة أنه يقرأ وهو في السرير - وهو مكان جعل أصلا للنوم والمضاجعة؛ ويتم الرمز لمناقضة هذا السلوك للمعقول بجعله يرقد في السرير بطريقة معكوسة. ويزداد التناقض رسوخا بين النظر والقراءة - وكلا النشاطين يعبر عن افتقاد الحب أو الإخفاق فيه - كلما امتدت القصة واطردت حركتها. والزوجة وقد حرمت من القطة - وهي شيء طبيعي يقابل الكتاب، شيء كان يمكنها أن تربت عليه كتعويض عن حاجتها إلى أن يربت عليها هي - تنظر في المرآة تواقة إلى ذات أنثوية أكثر طبيعية، ثم تنظر خارج النافذة مرة أخرى، على حين يستمر زوجها الذي لم يكن غير من وضعه (خموله عن الحركة يقابل به انحناء صاحب الفندق) في القراءة ويوصيها وقد نفد صبره أن تبحث عن شيء تقرؤه".

ويمكننا أن نلخص القصة على طريقة جريماس هكذا: الحب يقع من الشجار مثلما يقع تربيت القطة من قراءة الكتاب، وأن نصور التحويل القصصي للتقابل بين الفرح والسأم هكذا:

الحب (الفرح): الشجار (السأم):: تربيت القطة (اللافرح، مع السرور وليس أخذه): قراءة الكتاب (اللاسأم)

ومثل هذا التلخيص فائدته أنه يجعل الحدث الظاهر للقصة (طلب القطة) يلتقي في صعيد واحد مع موضوعها المضمر (العلاقة بين الزوج والزوجة).[٣٧]

بارت وتحليل النص الكلاسيكى:

والمقصود هنا بالنص الكلاسيكى قصة "سراسين" لبلزاك التى قام بارت بتحليلها فيما يوازى سبعة أمثال حجمها الأصلى فى كتابه المشهور المسمى (S/Z). فلماذا اختار رولان بارت هذا النص بالذات؟ كل ما يجيب به الناقد عن هذا السؤال أنه كانت لديه رغبة فى عمل تحليل كامل لنص قصير، وأن قصة بلزاك لفتت انتباهه بعد قراءة مقال كتبه جان ريبو Jean Reboul، عنوانه: "سراسين أو الخصاء مجسدا". وكان ريبو نفسه قد جُرّ إلى الموضوع بتأثير من جورج باتييه الذى كان قد التفت هو من قبل إلى ذلك"[٣٣].

وبادئ ذى بدء ينكر بارت على البنيويين طريقتهم ـ وهى التى استغرقت قسما كبيرا من جهوده هو نفسه فى مراحله الأولى ـ فى رد الاختلاف المطلق إلى المبدأ الواحد، وهو لذلك ينكر "نحو" الرواية ونحو النص؛ لأن "النص بهذه الطريقة يفقد اختلافه". والاختلاف(*) ليس معناه التفرد، فالتفرد لا يصنع النص، بل "على العكس من ذلك، إنه اختلاف لا يتوقف، اختلاف يعتمد على لا نهائية النصوص، لانهائية اللغات، لانهائية النظم". ولا بد حينئذ أن نختار: إما أن نضع كل النصوص فى بندول يتأرجح، ونساويها جميعا بعضها ببعض من خلال علم لا يعبأ بالاختلافات، ونجبرها من خلال الاستقراء على أن تكون ملحقة بالنسخة التى نتصورها أصلاً ترد إليه وتستمد منه. أو بدلا من ذلك نستعيد كل نص إلى وظيفته"[٣٤].

ويتصل كلامه فى هذه المسألة بما سبق من تفرقته بين المقروء lisible والمكتوب scriptible. فإن تقييمنا للنص يمكن أن يرتبط فقط بممارسة الكتابة، "فمن ناحية هناك ما يمكن كتابته، ومن ناحية أخرى ما لم يعد ممكنا أن يكتب.. .. .. فلماذا كان "المكتوب" هو قيمتنا أى القيمة التى نبحث عنها؟ لأن هدف الأدب أن

(*) – difference .

يجعل القارئ يكف عن أن يكون مستهلكا للنص، وأن يصبح منتجا لـه. إن أدبنا يتسم بالفصل الحاد - الذى تدعيه المؤسسة الأدبية - بين منتج النص ومستعمله، بين مالكه ومستهلكه، بين مؤلفه وقارئه. القارئ بهذه الوسيلة غارق فى نوع من البطالة، وهو كالفعل اللازم الذى لا يمد أثره إلى مفعول... بدلا من توظيف نفسه بالانفتاح على سحر الدال - على متعة الكتابة، ليس متروكا له سوى حرية هزيلة: أن يقبل النص أو يرفضه: القراءة ليست غير استفتاء. فالمقابل للنص "المكتوب" إذاً هو ما يقابله فى القيمة، وهى حينئذ قيمة سلبية مبنية على رد الفعل: ما يمكن أن يقرأ، لكن لا يكتب، ونحن نطلق على أى نص "مقروء" نصا كلاسيكيا"[21].

كيف إذا يمكن أن نعيد كتابة النص "المكتوب"؟ بأن نبعثره داخل حقل الاختلاف اللانهائى. النص "المكتوب" هو أنفسنا تكتب، قبل أن يتم التقاطع معه بواسطة نظام أحادى (الأيديولوجيا، التصنيف إلى أجناس، النقد) يذهب بتعدد مداخله، ويقلل من لانهائية لغاته. النص "المكتوب" هو إنتاج بغير مُنتَج، فهو شعر بغير قصيدة، وهو كتابة روائية بغير رواية، إنه تكوين بنيات(*) لكن بغير بنية.

والتفسير الذى يتطلبه النص - كما يذهب بارت - هو أن نؤكد على وجود التعدد فى وجه كل استخفاف بالفروق. وليس معنى ذلك أن نكون ليبراليين، بمعنى أننا نوافق بسماحة نفس كما يفعل الليبراليون على هذا التفسير وذاك وأن نعترف أن كل واحد منها له نصيب من الحقيقة. وإنما الأمر أخطر من ذلك، فالنص المتعدد لا وجود فيه لبنية روائية، لا وجود فيه لنحو أو منطق، فليس ثمة على الإطلاق "كل"(**) للنص، مثلما أنه لا يوجد شئ خارجه. يجب أن يتميز النص عن خارجه وعن كليته فى وقت واحد معاً"[22].

ولكن ما هو النموذج الذى يتوخاه بارت فى قراءة نص كلاسيكى لبلزاك؟ إنه يفترض "وجود شفرات تعمل وتولد المعانى التى تتعدد كلما مضينا فى قراءة النص.

(*) - structuration -

(**) - a whole -

وتتصل هذه الشفرات الخمس بالجوانب التأويلية، والدلالية، والرمزية، والجوانب الخاصة بالحدث، والإشارة[١١]. وربما ظهرت لها أسماء أخرى.

أما الشفرة التأويلية[٥] أو شفرة الأحاجي، فمدارها على الرغبة التي عند القارئ في معرفة الحقيقة والإجابة عن الأسئلة التي يثيرها النص. ويحدد بارت خلال تحليله نص بلزاك المراحل التي تمر الشفرة التأويلية بها، ابتداء من مرحلة وضع السؤال، وانتهاء بالمرحلة الأخيرة التي تكشف عن السر وتفض الإلغاز. كذلك يحدد بارت ثماني طرق مختلفة يلجأ النص إليها ليظل محتفظا للسر بحيويته من غير أن يقدم حلا شافيا، ومنها ضرب الأخماس في الأسداس وتقديم إجابات غير شافية.. وهكذا.

وشفرة الأحاجي - شأنها شأن شفرة الحدث - هي الشفرة الرئيسية في القصة الكلاسيكية. والشفرتان معا يتألف منهما عنصر التشويق في القصة، وهما المسئولتان عن رغبة القارئ في أن يكتمل النص ويصل إلى نهاية. وفي القصص البوليسية تكون للشفرة التأويلية هيمنة مطلقة على الخطاب برمته.

وأما الشفرة الدلالية أو الإيحائية[٦] فهي التي تشكل تيمة النص. فالقارئ عندما يقوم بقراءة النص يلاحظ إيحاءات بعينها للألفاظ والعبارات يمكن تصنيفها مع غيرها من إيحاءات ألفاظ وعبارات أخرى، مشكلا بذلك تيمة القصة.

والشفرة الرمزية[٨] أكثر هذه الشفرات جميعا اتصالا بطبيعة التفكير البنيوي. ومبناها على فكرة أن المعنى يأتي من الاختلاف[٧] القائم على فكرة التضاد الثنائي، سواء على مستوى الأصوات إذ تتشكل إلى فونيمات في أثناء نطق الكلام، أو على مستوى التضاد القائم بين الذكر والأنثى في نفسية الطفل حين يتعلم أن أمه وأباه

---

(٥) - the hermeneutic code.

(٦) - connotative code.

(٨) - symbolic code.

(٧) - differentiation.

يختلف أحدهما عن الآخر، وأنه بهذا الاختلاف يصبح أحدهما دون الآخر، أو على مستوى ما يعود إلى الثقافات البدائية من فصل العالم إلى قوى أو قيم ثنائية متعارضة، يعبر عنها بالأساطير. ويظهر ذلك في النصوص الأدبية فيما يعرف بالطباق(*).

وأما شفرة الحدث(**)، فهي عصب النص "المقروء". وبارت يرى ـ مخالفا بذلك النقاد التقليديين مثل أرسطو وتودوروف اللذين يتجه بحثهما إلى الأحداث الرئيسية وحدها ـ أن جميع الأفعال قابلة لأن توضع في الشفرة، من أهونها شأنا كفتح الباب إلى أخطرها قدرا. وينبغي أن نلاحظ أننا نجنح دائما إلى توقع نهاية للأحداث التي تشرع فيها القصة.

وفيما يتعلق بالشفرة الثقافية(*)، فهي تتصل بعلوم أو معارف قائمة سلفا يحيل إليها النص، مستقاة من الثقافة نفسها التي ينتمي إليها، كالأمثال والحكم والأقوال المأثورة. وهي خصيصة جوهرية ـ يراها بارت ـ في الواقعية الكلاسيكية. وعمل بلزاك مشحون بها(٦١).

وقد انقسمت القصة في تحليل بارت إلى ٥٦١ وحدة قرائية أو مفردة(*) تطول أحيانا وتقصر أحيانا أخرى حتى تبلغ كلمة واحدة. وقد اجتمعت الشفرات الخمس في المفردات الثلاثة الأولى، وهي العنوان والجملة الأولى من القصة: (١- سراسين ٢- كنت مستغرقا في حلم من أحلام اليقظة ٣- التي تأخذ حتى أكثر الناس ضحالة، وذلك في منتصف حفلة من أشد الحفلات إثارة واصطخابا). وهذا هو تحليل بارت لها:

(*) - antithesis .

(**) - proairetic code .

(*) - cultural code .

(*) - lexia .

(١) سراسين: عنوان القصة يثير تساؤلا هو: ما سراسين؟ أى شيء هو، أهو علم لشخص، أم هو اسم لشئ.. أم؟ فإن كان علما لشخص فذكر أم أنثى؟ لكن لا يجاب عن هذا السؤال إلا في مرحلة متأخرة كثيراً، حين تصل القصة إلى الوحدة رقم ١٥٣ من وحدات القراءة التي لجأ إليها بارت، حين تتجه القصة إلى تقديم سيرة عن حياة فنان نحات اسمه سراسين. وكل وحدة من شأنها أن تثير سؤالا أو لغزا وتمضى في اتجاه الإجابة عنه يطلق عليها ـ كما أسلفنا ـ شفرة التأويل. وهكذا، فالوحدة الأولى المتمثلة في عنوان القصة تؤسس الخطوة الأولى في سلسلة متعاقبة من الخطوات لن تكتمل إلا بالوحدة رقم ١٥٣.

ثم إن الكلمة سراسين Sarrasine تشتمل على إيماءة أخرى، ألا وهي التأنيث، وهي مسألة لا يخطئها أي متكلم بالفرنسية؛ لأن اللغة الفرنسية تعمد إلى إضافة الحرف (e) في نهاية الكلمة للدلالة به على التأنيث، وبخاصة هذا الاسم الذي يوجد له في الفرنسية صورة مذكرة هي Sarrazin يستطيع أن يتبينها أي باحث يبحث في علم أصول الأعلام الفرنسية. هذا التأنيث المتضمن في اللفظ هو آخر الأمر، دال سيتكرر في مواضع مختلفة من النص، لكن هذا الدال عنصر متغير سيتخذ صورا متغيرة. وهذا الدال بالذات له أهمية خاصة، فهو الدال الذي ينفرد بالمرتبة الأولى بغير منازع لما يتضمنه ويوحي به. هذا العنصر الذي أطلقنا عليه لفظ "دال" يمكن أن نطلق عليه أيضا لفظ سيم seme. وكلمة سيم نفسها تعني في أصلها اليوناني وحدة الدال (الوحدة الدلالية). ويشير بها بارت إلى الدال ذي الطبيعة الإيحائية. (سيم، التأنيث). وإذاً فهذا داخل في الشفرة الثانية ـــ الشفرة الدلالية.

(٢) كنت مستغرقا في حلم من أحلام اليقظة: هذه الوحدة هي بمثابة الوحدة الأولى من وحدات المستوى الرمزي الواقع في دائرة الطباق، وحلم اليقظة يظهر هنا عبر سلسلة من الطباقات: الحديقة والصالون / الحياة والموت / البرودة والحرارة / الخارج والداخل /.. وهكذا تضع هذه المفردة حجر الأساس لبناء

رمزى واسع، على نحو تمهيدى، تسلم بعده هذه المفردة نفسها لبدائل كثيرة تفضى من الحديقة إلى الخصى، ومن الصالون إلى الفتاة التى يحبها الراوى، مرورا بالعجوز الغامض، أو بمدام دى لونتى، أو بصورة أدونيس المضاءة بضوء القمر التى رسمها فيان. وهكذا تظهر على المستوى الرمزى منطقة واسعة هى منطقة المتضادات التى تعد هذه المفردة بمثابة المفردة الأولى من مفرداتها التى تربط منذ البداية بين طرفيها المتضادين (أ / ب). كل وحدة من وحدات هذه المنطقة الرمزية توسم بكلمة رمز (SYM). وهنا تكون نتيجة التحليل كالآتى: (رمز. طباق أ/ب). وهكذا نكون فى إطار الشفرة الثالثة من شفرات بارت: الشفرة الرمزية.

ثم إن حالة الاستغراق المذكورة هنا تستلزم - على الأقل على مستوى النص المقروء - حادثة تنهى هذه الحالة نقع عليها فى المفردة رقم ١٤ (.. حين ألقت على حوار.... رقم ١٤). فى هذه المتوالية وما أشبهها نعثر على منطق من السلوك الإنسانى يرتبط فيه الفعل بالقدرة على تقرير النتيجة المترتبة عليه. وهذه الشفرة من السلوك والأفعال يطلق عليها بارت شفرة الحدث. وهنا يكون الحاصل (حدث "الدخول بعمق" : ١ : أن يكون مستغرقا).

(٣) التى تأخذ حتى أكثر الناس ضحالة، وذلك فى منتصف حفلة من أشد الحفلات إثارة واصطخابا: الحقيقة التى لم يعبر عنها فى الكلام بطريقة مباشرة لكن بطريقة ملتوية، هى أن هناك حفلة. وهذه الحقيقة تعد دالا مباشرا: ثروة أسرة اللونتى (سيم. الثروة). والعبارة التى تتكون منها هذه المفردة من مفردات القراءة يمكن أن تكون قولا مأثورا: "الحفلات الصاخبة: أحلام يقظة عميقة". وهذا القول يستقى من التجربة الإنسانية الموروثة.

وهكذا فإن هذه الوحدة من وحدات القراءة مكونة من شفرة حِكْمِيَّة (نسبة إلى الحكمة)، وهى شفرة من شفرات المعرفة أو الحكمة التى يشار إليها فى النص كثيرا. هذه الشفرة يطلق عليها بارت الشفرة الثقافية. وإن كان يرى أن هذا القول لا

يخلو من تعميم؛ لأن كل الشفرات هى بالطبع شفرات ثقافية. لذلـك يمكن أن نسمى هذه الشفرة بشفرة الإحالـة[*] نظـرا لأنهـا تضفـى علـى السـياق أساسـا مـن المرجعيـة العلميـة أو الأخلاقية"[٤٣].

وكل شفرة من هذه الشفرات هى ـ كما يقول بـارت ـ صـوت من جملـة أصوات أخرى يفتل النص منها كما يفتل الحبل من جملة من الطاقات. إنها أصوات من وراء الكواليس ضاع أصلها ومصدرها، وهى صوت التجربة العملية (الحدث)، وصوت الشخص (السيم)، وصت العلم (الشفرة الثقافيـة)، وصـوت الحقيقة (الشفرة التأويلية) وصوت الرمز"[٤٤].

ولنقف وقفة أخرى أمام ما يقوله بـارت فى تعقيبه على جملـة أخرى من وحدات القراءة تمتد من المفردة الرابعة حتى السابعة (كانت دقات الساعة فى ميدان الإليزيه ـ بوربو قد أعلنت للتو منتصف الليل. وإذ كنت متخذا مقعدى داخـل التجويف السرى لإحدى النوافذ ومتواريا خلف الطيات المتثنية لستارة مـن الحرير، أمكننى فى وقت فراغى أن أسرح بناظرى فى حديقة القصر الذى كنت أقضى به المساء). يقول: الحفلة، وفوربورج[**] والقصر، ماهى إلا لمسات أريد بها استجلاب صـورة الثروة فـى مجـال حلم اليقظـة (فالسيم هنا هو سيم الثروة). وهذا السيم يُستدعى فى مناسبات مختلفة. ويأبى بارت إلا أن يفهم اللفظ "يستدعى" فى سياق مشهد مصارعة الثيران، حيث يستدعى المصارع الثور على أنحاء شتى كهيئة وقفته المنحنية التى تدعو الثور إليه ـ تدعوه إلى حامل الرمح. وبالمثل يُستدعى المدلول ـ الذى هو الثروة ـ لجعله يبدو فى الأفق، بينما يتم تحاشيه فى سياق الخطاب. استدعاء هارب متلاشٍ سريع الزوال، يخلق سحر الإيحاء connotation وجاذبيته. إن تقنية القصة تقنية قائمة على الانطباعية. إن اللمسة ينبغى أن تكون خفيفة، كما لو كانت لا تستحق الذكر، ولكنها مع ذلك، إذ تلوح فى الأفق مرة أخرى

---

[*] – reference code .

[**] – فوربورج: المكان الذى يجاور ميدان الإليزيه بوربو، حيث يقطن الأغنياء وذوو الثروات.

لكن في شكل مختلف، يجب أن تكون ذكرى قد مرت من قبل، إن هذه التقنية غايتها الأيدلوجية تطبيع المعنى، وبهذا يتم تصديق الحقيقة التي في القصة ـ يتم إعطاؤها نوعا من القبول أو الرضا العقلي: المعنى القائم على الإيحاء يتم إخفاؤه تحت صوت "الجمل" المطرد المنتظم: الثروة تختفي تحت بناء الجملة التي تقول إن حفلة تقام في قصر، هذا القصر يقع بجوار مكان بعينه.

وقصة سراسين تطرح بنية كاملة من التقابل بين الذكر والأنثى. وهذه البنية يمكن تحديدها في اصطلاحات التحليل النفسي التي تقوم على القضيب phallus، كما يأتي:

١ـ الذين هم أنفسهم القضيب، وهؤلاء هم طائفة الرجال في القصة: الراوي، والمسيو دي لونتي، وسراسين، وبوشاردون.

٢ـ الذين يملكون[*] القضيب، وهؤلاء طائفة المرأة: ماريانينا، ومدام دي لونتي، والفتاة التي يقع الراوي في حبها، وكلوتيلد.

٣ـ الذين لا يكونون إياه ولكن يملكونه، وهؤلاء جماعة الخنثى: فيليبو، وسافو؛ والذي لا يملكونه ولا يكونون إياه، وهو الخصي"[٤٠].

والاصلاح التحليلي النفسي يفرق هنا بين العضو في حد ذاته وبينه باعتباره رمزا. ولذلك يستخدم في الإنجليزية لفظان مختلفان، أحدهما للدلالة على العضو نفسه بيولوجيا، والآخر للدلالة على معناه الرمزي الذي يشير إلى القوة والسلطة وما إلى ذلك"[٤١].

والتقسيمة السابقة قائمة على أساس التفرقة البيولوجية بين الذكر والأنثى، وواضح أنها تفرقة غير وثيقة الصلة بموضوع قصة بلزاك. فإن النسوة ليست لهن نفس الوظيفة الرمزية دائما، بالرغم من انتمائهن إلى طائفة واحدة: فمدام دي لونتي

(*) – "have". وهذا مرتبط بتصورات التحليل النفسي عن ضرورة مرور الطفل من مرحلة "أن يكون" القضيب (للأم) إلى مرحلة "أن يملك" إياه.

الأم وابنتها تقعان على طرفي نقيض وبينهما تضاد ــ كما يخبرنا النص كثيرا. ومدام روشفيد تتذبذب بين أن تكون طفلة وأن تكون ملكة. وأما كلوتيلد، فليست من ذلك كله في شيء، فهي اللاشئ. كذلك لا علاقة لفيلبيو الذى يسند إليه خصائص النوعين الأنثى والذكر، بسافو التي ينتفض سراسين منها رعبا (الوحدة رقم ٤٤٣، حيث يقول: وما أظنني إلا كنت سأمقت المرأة لو كانت قوية على شاكلة سافو). وأخيرا فإن الرجال ـ وهذا أمر ملحوظ جدا في القصة ــ يتصرفون تصرفا مزريا في الموضع الذى يجب فيه أن تكون رجولتهم في عنفوانها: فواحد منهم منكمش في نفسه، وهو المسيو دى لونتى، وآخر يتصرف تصرف الأم تجاه ولدها، وهو بوشاردون الذى يرعى سراسين رعاية الأم، والثالث غارق حتى أذنيه في الخضوع والانقياد للمرأة / الملكة، خضوع العبد لسيده، وهو الراوى، والأخير وهو سراسين ينحدر إلى الخصاء (يقول للخصي: لقد سحبتني إلى مستواك). ولذلك فإن تصنيف شخصيات القصة على أساس الاختلاف البيولوجي في الجنس لن يكون مناسبا. ولابد لذلك من البحث عن شئ أكثر اتصالا بطبيعة الموضوع. وهنا نقع على بغيتنا في شخص مدام دى لونتى، فهي التي تكشف ـ كما يقول بارت عن البنية الصحيحة. فهذه لها سلطان على الزمان، تتحدى عوادى السن وغزواته: (من أولئك النسوة اللائي يتحدى جمالهن الصارخ زحف السنين واللائي تراهن في السادسة والثلاثين مرغوبات أكثر منهن قبل ذلك بخمسة عشر عاماً)، ثم إنها تشع، والإشعاع في حقيقته فعل صادر من بعد، قائم على تعالي مصدره كالشمس المفرطة في العلو. وهذه أعلى صورة من صور القوة. ثم إنها يرد الأمر كله؛ فهي تخلع ألفاظ الثناء على من تريد، ولا يتساوى الناس عند نظرتها إليهم: (كلمات الثناء منهن يطرب لها الحليم.. أقل نظرة خاطفة منهن، شفاههن المزمومة، كل ذلك يصيب الذين تتوقف حياتهم وسعادتهم عليهن بنوع من الرعب). إنها ليست إلا السلطة المطلقة التي يرجع إليها مصائر البشر. وأخيرا وأهم من كل ذلك أنها تبتر الرجل بترا ـ تجدع أعضاءه وتجبها: المسيو دى جوكور يفقد إصبعه بسببها. باختصار هي المرأة التي تقوم بالخصاء، وقد حازت كل الصفات المحمومة للأب: القوة، الإبهار، السلطة، الرعب، القوة التي تمارس الخصاء إلخ.

وهكذا لا يرتد الحقل الرمزي إلى التصنيفة البيولوجية للذكر والأنثى، ولكن يقوم على أساس فكرة الخصاء: الخاصى / المخصى، الفعال / السلبي. وفي الجانب الفعال تقع مدام دى لونتي، وبوشاردون بإبقائه سراسين بعيداً عن عالم التجربة ـ عالم الجنس، وسافو وهي شخصية أسطورية تفزع النحات. فمن يا ترى تراهم على الجانب الآخر ـ الجانب السلبي؟ إنهم الرجال في القصة: سراسين والراوى، وكلاهما انجر إلى الخصاء، الأول برغبته (في الخصي) والثاني بروايته (للحكاية). أما الخصي نفسه فمن الخطأ أن يكون موضعه بالضرورة في صف المخصيين. إنه يتذبذب بين المعسكرين: يخصي وهو المخصي. والشئ نفسه يصدق على مدام روشفيد التي تقسر الراوى على الخصاء قسراً، وهي في الوقت نفسه تصاب بعنته وتتلوث نفسيتها به (راجع الحوار الأخير في القصة بينها وبين الراوى).[47] والخصاء كالوباء تمتد عدواه إلى كل شئ في القصة، فهو يطول كل شئ يمسه (سراسين، والراوى، والفتاة الشابة، والقصة، والمال)[48].

والقصة كلها إنما تتلخص ـ كما أظهر التحليل الذي قام به بارت ـ في عنوان الكتاب: S/Z. فإن بارت يقف ـ كما مر بنا ـ عند اسم بطل القصة الذي جعله بلزاك عنواناً لها Sarrasine، فيرجع إلى علم أصول الأعلام[*]، حيث كان من المتوقع أن يأتي اسم البطل بالزاى بدلاً من السين. فهناك إذاً خطأ اقترف داخل الاسم وفي منطقة وسطى منه على وجه التحديد. فما دلالة هذا الخطأ. وينبغي هنا أن نقف عند ألفاظ بارت نفسه حين يعمد إلى كلمات مثل اقترف، منطقة وسطى، ليناظر فعل الخصاء الجسدى القائم على جرح يقع في منطقة وسطى من الجسد، بفعل الخصاء اللغوى الواقع على الكلمة نفسها.

إن بارت يقف عند حرف الزاى Z ليتأمله على جميع المستويات: المستوى الصوتي، ومستوى الرسم الإملائي الظاهر في صورته الأبجدية، وعلى مستوى وجوده في النص ثم على مستوى دلالته في تفكير بلزاك بصفة عامة.

---

[*] - onomastics .

فأما على مستوى النص، فحرف الزاى Z هو الحرف الأول من زمبينلا: Zambinella، الشخصية الرئيسية الأخرى فى قصة بلزاك ـ الشخصية التى تناظر شخصية البطل سراسين التى إن نظر هذا فى مرآته رآها. إنها شخصية المغنى الخصى الذى ظنه البطل لدقة تكوينه وجمال صورته وما فى صوته من سحر وغنج امرأة فهام بها حبا، وأرخى له الآخر حبل التخبط، عبثا بـه وتسليا، حتى إذا تبين له الحال آخر الأمر وأفاق، وهو العاشق الغارق فى عشقه حتى الموت، كان قد غاص فى الخصاء إلى أذنيه. يقول للخصى فى المواجهة الأخيرة بينهما: لقد سحبتنى إلى مستواك. فهذه الزاى التى هى الحرف الأول من اسم المغنى إنما هى الحرف الأول للخصاء أيضا.

والزأى Z ـ فيما يقول بارت ـ هى من وجهة نظر بلزاك حرف الازورار عما هو طبيعى، وهنا يحيلنا بارت على قصة أخرى لبلزاك هى ز. ماركاس Z. Marcas.

وأما على المستوى الصوتى، فتستشعر الأذن فى هذه الزاى حزا كحز السياط ووخز الحشرة المتسلطة. وكأنما يدخل بارت إلى المسألة من نفس المدخل القديم الذى دخل منه ابن جنى حين قال بإمساس الألفاظ أشباه المعانى. ففى الزاى أزيز كألهوب السوط وطنين البعوض، ربما انعكس فى ألفاظ اللغة.

ويلتفت بارت كذلك إلى ما فى هذا الحرف Z على مستوى الرسم من انحدارات وانحناءات تمر بها يد الكاتب عبر الصفحة التى يطرد بياضها، فيرى فيه ما يشبه النصل المعقوف الذى يحرم القانون استعماله، فيبتر ويحصد. وكأنما هو آلة الخصاء. هذا الحرف إذاً إنما هو حرف البتر.

وربما خطر لنا أن نسأله: وهل يلتفت العقل إلى شئ من ذلك إذ تمر يد الكاتب بهذا الحرف على بياض الصحيفة؟ ولعل جوابه أن يكون: إن ذلك مستقر فى

اللاوعي منه، ولا يقع ذلك في الوعي إلا كما تقع الرموز المستقيمة كالصفيرة وغيرها منه في دلالتها الجنسية عند أصحاب التحليل النفسي.

هذا الخطأ الإملائي إذاً الذي اقترف في اسم سراسين وفي منطقة وسطى منه، يشبه أن يكون دلالة على تشويه يقع للبطل وجراحة في نقطة مركزية من جسده، فهو "يتلقى الزاي الزمبينية بمعناها الحق"، يتلقاها (كما يتلقى المرء الطعنة) بكل ما فيها من معنى، يتلقاها بوصفها جراح النقص.

بل يذهب بارث في العلاقة بين الحرفين إلى أبعد من هذا حين يلاحظ ما بين S ، Z من علاقة العكاسية. فأحد الحرفين - إذا نحن استشرنا علم دراسة الخطوط - مقلوب الآخر، وما عليك إلا أن تقابل أحد الحرفين - مكتوبا بانحناءاته - بمرآة عاكسة، حينئذ ستقرأ على سطح المرآة الحرف الآخر: إن سراسين يرى في زمبينلا خصاءه هو. ومن هنا أخذ بارث عنوان أهم عمل نقدي له S/Z. فالسين من سراسين، والزاي من زمبينلا. وهذه العلامة المائلة بينهما والمواجهة لكليهما (/)، هي أولا الأثر الذي يتركه السوط على البدن. وهو - على المستوى النفسي - سوط السخرية والازدراء. وهي ثانيا سطح المرآة الذي يعكس أحدهما للآخر. وهي بعد ذلك خط الحدود الذي تلتقي عنده الأضداد: الشفير القائم بين الأضداد، وهي الأضداد التي تناولتها قصة بلزاك في مواضع أخرى كثيرة. ولهذه العلامة من أجل ذلك دلالة ذاتية تفوح منها كدلالة الدخان على النار، وآثار الأقدام على مرور إنسان، هي الدلالة الكامنة وراء استبدال حرف السين بحرف الزاي في اسم بطل القصة البلزاكية"[١٢].

وهذا هو النص الكامل للقصة، قمت بترجمته إلى العربية حتى يستطيع قارئها أن يتابع التحليل:

* * *

سراسين

كنت مستغرقاً في حلم من أحلام اليقظة التي تأخذ حتى أكثر الناس ضحالة، وذلك في منتصف حفلة من أشد الحفلات إثارة واصطخابا. كانت دقات الساعة في ميدان الإليزيه - بوربو قد أعلنت للتو منتصف الليل. وإذ كنت متخذاً مقعدي داخل التجويف السرى لإحدى النوافذ ومتوارياً خلف الطيات المتشابكة لستارة من الحرير، أمكنني في وقت فراغي أن أسرح بناظري في حديقة القصر الذي كنت أقضي به المساء. كانت الأشجار في الخارج، وقد غطتها الثلوج ولم تحجبها تماماً، تقف في شحوب ومن ورائها خلفية رمادية متمثلة في سماء ملبدة بالغيوم، يسبغ القمر عليها لونا فضيا. هذه الأشجار وقد وقع عليها البصر متوسطةً تلك الأشياء المذهلة التي أحاطت بها، بدت بشكل غامض كأنما هي أشباح نصف خارجة من الأكفان، نسخة عملاقة من اللوحة المشهورة **رقص الموتى**. إذ ذاك يستخفني، حين أتحول إلى الاتجاه الآخر، **رقص الأحياء!** بهو رائع يزدان بالذهب والفضة والثريات المتألقة التي تتوهج بالشموع. هنالك كانت أجمل نساء باريس وأكثرهن ثراء وحسباً، طائفات بالمكان ذاهبات آتيات يمرقن هنا وهناك، خاطفات الأبصار، شامخات، يتلألأن بالماس، وفي الشعر الورود، وعلى الصدور، وعلى الرءوس، وملقاة على ثيابهن أو ملقاة عند أقدامهن في أكاليل. كانت الحركة اللطيفة ذات الحفيف منهن والخطى الباعثة لبهجة الحس تجعل ما عليهن من الشفوف وأردية الحرير وأربطة الثياب تطفو حول قدودهن اللطيفة. ومنهن نظرات كلها حيوية، خفتت بسببها الأضواء وخبا لهيب الماس، انبعثت ها هنا و ها هنا فبثت النار في قلوب جد مشبوبة. ولقد يرى الرائي كذلك منهن إيماءات بالرأس إلى العشاق لها معنى، ووجوهاً إلى الأزواج باردة. الصياح المفاجئ الذي كان يضج به لاعبو القمار عند كل تحول في النرد لم يكن منتظراً، ورنين الذهب مختلطاً بالموسيقى وبلغط المتحدثين، ثم، لكي يكتمل لهو هذا الحشد من الناس المتدفع وراء كل شئ فوق أديم الأرض ذي إغراء، جو من الطِّيب وجو من السكر الشامل، كل أولئك كان يلعب

بالعقل المحموم. إلى يمينى إذاً صورة الموت الخرساء المظلمة، وإلى يسارى ما يشبه أعياد الخمر الرومانية للحياة: هنا الطبيعة الباردة، كئيبة، فى حالة حداد؛ وهناك الكائنات الآدمية تستمتع. وعلى خط الحدود بين هذين المنظرين المختلفين تمام الاختلاف، اللذين يجعلان من مدينة باريس، وهما يطلعان ألف مرة فى صور مختلفة، أكثر مدن العالم لهواً وأكثرها فلسفة، كنت أصنع لنفسى كوكتيلاً فكرياً، نصفه بهجة ونصفه حداد. بقدمى اليسرى أدق على أنغام الموسيقى، والأخرى أشعر بها كأنما هى فى القبر. كانت ساقى فى الحقيقة قد سرى فيها البرد بفعل تيار هوائى من تلك التيارات التى تتسلل إلينا فتجمّد نصف الجسد على حين يستشعر النصف الآخر دفء الحجرات، شئ كثيراً ما يحدث فى الحفلات الراقصة.

"المسيو دى لونتى ليس قديم العهد بامتلاك هذا البيت، أليس كذلك؟"

"بلى، باعه إياه المارشال كارجليانو قريباً من عشر سنوات."

"آه !"

"هؤلاء الناس لابد أن وراءهم ثروة طائلة."

"أجل. لابد."

"يا للحفلة ! إنها جد رائعة."

"وهل تعتقد أنهم بلغوا من الثراء ما بلغه المسيو دى نوسينجن أو المسيو دى جوند ريفى؟"

"هل أفهم من ذلك أنك لم تعرف؟"

أطلعت رأسى فعرفت فى الرجلين اثنين من سلالة ذلك الجنس الغريب الذى لا همّ له فى باريس إلا أن يملأ الأرض "لماذا" "وكيف،" "من أى البلاد هم؟" "ماذا يحدث؟" "ماذا كان منها؟". غض الرجلان من صوتيهما وابتعدا متجهين إلى أريكة منعزلة ليتجاذبا الحديث براحة أكبر. لم يتح للباحثين عن مناجم الأسرار منجم أغنى

من هذا. لا أحد يعرف من أى بلاد الدنيا جاءت أسرة لونتى، ولا من أى تجارة أو أعمال نهب أو قرصنة أو ميراث، جاءت هذه الثروة التى تقدر بملايين. أفراد العائلة جميعاً يتكلمون الإيطالية والفرنسية والأسبانية والإنجليزية والألمانية باقتدار يفضى إلى الاعتقاد بأنهم قد قضوا ولابد وقتاً طويلاً بين هذه الشعوب المختلفة. أفيكونون من الغجر؟ أم يكونون قراصنة؟

"ولو كان من وراء ذلك الشيطان، فوالله لقد دعوا إلى حفلة بديعة." بهذا تكلم سياسيٌ شاب.

صاح فيلسوف: "قسماً ما كنت لأحجم عن الزواج بابنة الكونت دى لونتى، حتى لو كان قد سطا على بنك"

ومن ذا الذى يحجم عن الزواج من ماريانينا، فتاة فى السادسة عشرة جسد جمالها خيالات شعراء الغرب الأسطورية ! كان ينبغى أن يضرب دونها الحجاب مثلها فى ذلك مثل بنت السلطان فى حكاية المصباح السحرى. كانت إذا غنت أخملت موهبة ماليبران وسونتاج وفودور، الذين كانت تسود فيهم صفة على حساب النقص فى الصفات الأخرى دائماً؛ على حين تيسر لماريانينا أن تكون بنفس المستوى رهافة ونقاء صوت وصحة أوضاع للحركات وطبقة الصوت، الروح والعلم، الدقة والشعور. هذه الفتاة كانت تجسيداً لذلك الشعر السرّى، للقوة الرابطة الجامعة بين الفنون جميعاً، التى أعيت طالبيها على الدوام. حلوة ومتواضعة، متعلمة وسريعة الفهم، لم يتفوق على ماريانينا أحد غير أمها.

فهل صادفت امرأة قط من أولئك النسوة اللائى يتحدى جمالهن الصارخ زحف السنين واللاتى تراهن فى السادسة والثلاثين مرغوبات أكثر منهن قبل ذلك بخمسة عشر عاماً؟ طلعتهن روح نابضة بالحياة، إنها تتوهج؛ كل لمحة تتألق ذكاءً؛ وكل واحدة من المسام فيها لها إشراقة فريدة لا سيما تحت الأضواء الصناعية. عيونهن الفاتنة تقول لا، أو تنادى، أو تتكلم أو تبقى صامتة؛ مشيتهن تعرف الطريق ببراءة، ولهن منطق رخيم فيه من الغنج والرقة ما فى أكثر الأنغام رقة وغنجاً.

كلمات الثناء منهن يطرب لها الحليم بالغاً ما بلغ في الحلم. حركة منهن بالحاجب، أقل نظرة خاطفة منهن، شفاههن المزمومة، كل ذلك يصيب أولئك الذين تتوقف حياتهم وسعادتهم عليهن بنوع من الرعب. مع فتاة صغيرة لا خبرة لها بشئون الحب وتستميلها الكلمات قد ينجح الإغواء؛ لكن مع هذا النوع من النساء يلزم للرجل أن يعرف، مثلما كان من المسيو دي جو كور، كيف يكتم صرخته وقد أغلقت الخادمة عليه باب الصوان حيث كان يختبئ فكسرت إصبعين من أصابعه. إن المرء يقامر بحياته إذا وقع في حب أولئك السُيّرانات القاهرات. ولعل ذلك هو السبب في أننا نقع في حبهن بكل جوارحنا. على هذا النحو كانت الكونتيسة دي لونتي.

أما فيليبو، أخو ماريانينا، فقد اقتسم مع أخته جمال الكونتيسة المعجز. ولكي لا نطيل، فإن هذا الفتى كان صورة حية لأنطينوس بل أكثر غيداً. فكيف إذا اجتمع التناصف في هذه الملامح الدقيقة اللطيفة للفتيان مع بشرة زيتونية وحواجب متميزة وعيون مخملية متقدة تشير إلى ما يحمله المستقبل من عاطفة رجولية وأفكار بطولية ! لئن يكن فيليبو قد نزل في قلب كل فتاة منزلة المثل الأعلى، فلقد خيم كذلك في ذاكرة كل أم كأفضل هبة في فرنسا.

لم يأت الجمال إلى هذين الطفلين ولا المال ولا الذكاء ولا الفتنة إلا من قبل الأم وحدها. أما الكونتت دي لونتي فقد كان ضئيلاً قبيحاً مجدوراً؛ أسود كالسباني، كئيباً كأنه أحد رجال البنوك. ومع ذلك فقد كان ينظر إليه على أنه سياسي عميق، ربما لأنه كان قليلاً ما يضحك وأنه يستشهد دائماً بأقوال مترنيخ[*] أو ولنجتون[**].

---

[*] – هو الأمير كليمنس لوث (١٧٧٣ – ١٨٥٩) سياسي نمساوي، كان مستشار النمسا في الفترة (١٨٠٩ – ١٨٤٨)، قاوم الحركات التحررية في بلاده.

[**] – الدوق ولنجتون: سياسي ورجل دولة بريطاني، كان جنرالاً في الجيش وهزم بونابرت في معركة واترلو (١٨١٥).

هذه العائلة الملغزة فيها من القدرة على استنهاض العقول كل ما في قصيدة من قصائد اللورد بيرون، التي كانت صعوباتها تجعل كل فرد يفسرها بطريقة مختلفة: أغنية في كل مقطع من مقاطعها غموض وجلال. إن حرص مسيو ومدام دى لونثى على ألا يقولا شيئاً عن أصلهما وحياتهما الماضية وعلاقتهما بأركان الأرض الأربعة لم يبق مثاراً للاستغراب في باريس زمناً طويلاً. ولعل كلمة فزباجن[*] لم تفهم في مكان من الأرض خيراً من هذا. المال، فيها يستر كل شئ ويغنى عن كل شئ، ولو متخطاً بالدماء أو كان من مصدر غير شريف. ما هو إلا أن يعرف وجهاء القوم مقدار ثروتك حتى يتم إدراجك مع أولئك الذين هم مكافئون لك في المال، ولا يسألك أحد أن تريه شجرة النسب لأنه يعرف أن ذلك يكلفه الكثير. وهنيئاً للمغامرين كل فرص النجاح في مدينة تحل فيها المشاكل الاجتماعية على نحو ما تحل المعادلات الجبرية. كانت هذه العائلة، حتى على افتراض أن أصلها من الغجر، واسعة الثراء شديدة الجاذبية بحيث لا يجد المجتمع بأساً من التغاضي لها عن أسرارها القليلة. إلا أن الونثيين كان سرهم لسوء الحظ مصدراً دائماً للفضول، كان أشبه بذلك السر الذى تنطوى عليه روايات آن رد كليف.

البصاصون، هؤلاء القوم الذين يشغلهم معرفة المكان الذى تشترى منه الشمعدانات، أو يسألونك عن إيجار شقتك حين يرونها تلفت الانتباه، لا حظوا مرة بعد أخرى ظهور آدمى غريب في وسط الحفلات التي تقيمها الكونتيسة حفلات المناسبات أو الموسيقى أو الرقص أو الدعوات العامة. كان هذا الآدمى رجلاً. أول مرة ظهر فيها في القصر كانت في أثناء إحدى الحفلات الموسيقية، حين اندفع على ما يبدو إلى البهو بتأثير صوت ماريانينا الساحر.

(*) - فزباجن: إمبراطور روماني عاش في الفترة (من سنة ٩-٧٩ بعد الميلاد) وحكم خلال عشر سنوات من حياته (٦٩-٧٩).

"ضربة واحدة، أشعر بالبرد،" قالتها سيدة كانت تقف مع صديق لها بجوار الباب.

ترك الغريب الذى كان واقفاً بجوار السيدات المكان.

قالت السيدة بعدما ولى : "غريبة ! ها أنا أشعر بالدفء الآن. ستقول عنى مجنونة، لكنى لن أستطيع أن أمنع نفسى من الاعتقاد بأن جارى، الذى كان يرتدى السواد وانصرف الآن، كان السبب فيما شعرت به من البرد".

ظلت المبالغة المتأصلة فى هؤلاء الذين هم علية المجتمع، زمناً طويلاً تنسج أطرف الأفكار وأشنع الحديث وأحمق النوادر عن هذا الآدمى الغامض. فعلى أنه لم يكن مصاص دماء أو غولاً أو إنساناً صناعياً على غرار فاوست أوروبين جودفلو فقد قال أهل الولع بالخيال الجامح إن فيه شيئاً من كل تلك الكائنات التى صورها الخيال على هيئة بشرية. أحياناً يصادف المرء بعض الألمان الذين يقبلون هذه النوادر الملفقة التى يُرجف بها الإفك الباريسى على أنها حقيقة. لم يكن الغريب شيخاً كبيراً. ولم يكن كثير من الفتيان الذين اعتادوا أن يقرروا مصير أوروبا كل صباح فى عبارات بليغة ليحلو لهم أن يروا فى هذا الغريب إلا مجرماً كبيراً، إلا حائزا لثروة واسعة. بعض رواة الأقاصيص رووا حياة هذا العجوز وأتوا بتفاصيل مثيرة بالفعل عن الشرور التى ارتكبها أثناء عمله فى خدمة مهراجا ميسور[*]. وبعض رجال الأعمال المصرفية، ممن فى طبيعتهم الروح الإيجابية، اختلقوا قصة خيالية عن المال. قالوا وهم يهزون أكتافهم فى أسى: "هذا العجوز المسكين هو tête génoise !".

"هل تتفضل سيدى - من غير أن تكون قد تخليت عن الحرص - فتخبرنى بما تعنيه بـ tête génoise ؟

---

[*] – ميسور: مدينة جنوب الهند، الاسم القديم لكارناتاكا.

"رجل، يا سيدي، على حظ عظيم من الثراء مكتسب على مدى العمر ويتوقف على عافيته ما تحوزه عائلته من دخل".

وأذكر أني استمعت عند مدام دي اسبارد إلى أحد المنومين المغناطيسيين وكان يقيم الأدلة، مستنداً على معلومات تاريخية مشكوك فيها إلى حد بالغ، على أن هذا الرجل العجوز المحفوظ في الزجاج، لم يكن غير بلزامو الشهير المعروف باسم كاجليوسترو. وبناء على ما يرويه هذا الكيميائي المعاصر، فالمغامر الصقلي هرب من الموت وأمضى أوقاته في تخليق الذهب لأحفاده. أخيراً، زعم مساعد مأمور فيريت أنه عرف هذا الآدمي والياً على مقاطعة سان جيرمان[*]. هذه السخافات، وقد ألقيت بأساليب شائقة وبالنغمة الساخرة المميزة للمجتمع الإلحادي في عصرنا، عملت على ألا تموت الشكوك الغامضة حول أسرة لونتي. وأخيراً، ومن خلال تواطؤ الظروف تواطؤاً غريباً، عزز أفراد الأسرة ظنون الجميع بقيامهم بتصرفات محيرة إلى حد ما تجاه العجوز، الذي عزت حياته على كل بحث.

فهذا الشخص كان كلما تخطى عتبة الحجرة التي يُظن أنه يشغلها في قصر اللونتي، أحدث ظهوره في العائلة شعوراً عظيماً بالتوتر. وربما قيل حينئذ إنه حدث ذو أهمية قصوى. ولم يكن مسموحاً لأحد غير فيليبو وماريانينا ومدام دي لونتي وخادم مسن أن يساعد العجوز على المشي أو القيام أو الجلوس. كل منهم كان ينتبه إلى أقل حركة منه. بدا الأمر كأنما هو كائن مسحور تتوقف عليه سعادتهم أو حياتهم أو ثروتهم جميعاً. أهو الحب أم الخوف؟ لم يستطع أحد من علية القوم هؤلاء أن يصل إلى أي ضوء يهديه إلى حل هذه المشكلة. كان عفريت هذه العائلة يطلع فجأة، من حيث لا يتوقع أحد، بعد اختفائه شهوراً بكاملها في أعماق مخبأ سري، وكان يظهر في وسط البهو شأنه شأن ذلك النفر من الجن في الأيام الغابرة الذين هبطوا من التنينات الطائرة ليقطعوا الشعائر التي لم يدعوا إليها. لم يكن بمقدور أحد حينئذ إلا البصاصين المتلهفين أعظم لهفة، أن يلحظ قلق سادة البيت

---

[*] - مقاطعة في شمال فرنسا تقع إلى الشمال الغربي من باريس.

الذى كان باستطاعتهم إخفاء مشاعرهم بمهارة غير عادية. إلا أن ماريانيلا كانت، فى أثناء قيامها بإحدى الرقصات الرباعية الدائرية، تلقى، وهى السانجة كعهدها، أحيانا نظرة مذعورة على العجوز وهى تسترق إليه النظر بين الجموع. أو كان فيليبو يمرق بعطفه فى خفة خلال الحشد ثم يبقى إلى جواره متلطفاً متحيبا كأنما يخشى أن يؤدى اتصال الآخرين به أو أقل تنفس منهم إلى تحطيم هذا المخلوق الغريب. وتتخذ الكونتيسة موقعاً قريبا منهما، دون أن يبدو أنها تعتزم أن تلتحق بهما، ثم وهى تقف منه موقفا يتسم بالعبودية مشوباً بالرقة والخضوع والقوة، تنطق ببضع كلمات ينصاع لها العجوز فى كل مرة تقريباً ويختفى تقوده هى أو بتعبير أدق تحمله. فإن لم تكن مدام دى لونتى موجودة، لجأ الكونت إلى ألف خطة تمويهية للوصول إليه. إلا أنه كان يبدو أنه يجد عنتاً فى إقناعه فيعامله معاملة طفل مدلل تستسلم أمه لنزواته لتتجنب الفضائح. بعض الناس الذين كانوا أقل من غيرهم تهيباً جازفوا بغير ترو وسألوا الكونت دى لونتى، فتظاهر هذا الرجل الجليدى المتحفظ بأنه لم يفهمهم قط. وهكذا كف الجميع، بعد محاولات عديدة، كلها بغير جدوى بسبب حرص العائلة كلها، عن محاولة سبر أغوار هذا السر المكنون. الجواسيس المتملقون، وذوو الفضول العاطلون والسياسيون كلهم كفوا عن مضايقاتهم بشأن هذا اللغز بعد أن أضنتهم المحاولات.

مع ذلك، لم تعدم فى هذه الصالونات المتلألئة بالأضواء، وربما الآن، بعض الفلاسفة يقول بعضهم لبعض وهم يتناولون الآيس أو شراباً مثلجاً أو يضعون كؤوس الخمر الفارغة على مائدة جانبية: "لن يكون مفاجأة لى إذا تبينت أن هؤلاء الناس لصوص. ويبدو لى أن الذى يختفى ولا يظهر إلا فى اليوم الأول من الربيع أو الشتاء، أو يومى الانقلاب الشمسى إنما هو قاتل.. .. .."

"أو محتال .. ..".

"كلاهما سواء. وأحيانا يكون سلب مال الرجل أشد من سلب روحه".

"سيدي، لقد راهنت بعشرين قطعة ذهبية، فيجب أن أحصل على أربعين".

"لكن ليس على المائدة ياسيدى غير ثلاثين".

"آه حسنا، أنت ترى إلى أى حد تختلط الجموع هنا، من المستحيل أن نلعب".

"فعلا،.. لكن لقد انقضت ستة شهور تقريباً حتى الآن منذ أن رأينا الروح. أتعتقد أنه على قيد الحياة؟"

"ها ! في الأحلام"

هذه الكلمات الأخيرة نطقها بالقرب منى أناس لم أعرفهم، بينما كانوا ينصرفون، وبينما كنت أستعيد أفكارى المزدوجة أبيض وأسود، حياة وموت. كنت أرجع البصر بمقلتى الصافية وكذلك عينىّ، للوراء وللأمام بين الحفلة، التى كانت قد بلغت أوج عظمتها، والمشهد القائم في الحديقة. لا أدرى إلى كم امتد تأملى في هذين الوجهين من العملة الإنسانية؛ لكنى ألقت فجأة على ضحكة مكتومة من سيدة شابة. صُعِقْتُ لظهور الصورة التى بزغت أمامى. بفعل حيلة من حيل الطبيعة انبثق التفكير نصف الجنائزى الدائر في عقلى، ثم برز حياً أمامى، طلع كما طلعت منيرفا من رأس جوبيتر[٢] طويلة وقوية، كان عمره مائة سنة وفي نفس الوقت اثنين وعشرين عاما. كان حيا وميتا. ظهر للعين أن العجوز الضئيل الذى هرب من حجرته كما يفر مجنون من زنزانته، تسلل خلف حائط من البشر يستمعون إلى صوت ماريانينا وهى تنهى أغنية من أغانى تانكريدى. بدا كما لو كان قد طلع من تحت الأرض مرفوعاً بآلة رفع مسرحى. وقف برهة يحملق في الجمع الذى ربما كان ضجيجهم يبلغ مسامعه. كان باستغراقه الذى تركز في الأشياء كاستغراق الذين يسيرون وهم نائمون، في الدنيا ولكن لا يراها. كان قد قفز على نحو فج إلى جوار واحدة من أكثر نساء باريس جاذبية، راقصة شابة لطيفة، رشيقة التكوين، وجهها من تلك الوجوه التى كأنها في الصباحة وجه طفل، أرتفلى وأبيض، رخص وشفاف

[٢] – منيرفا: إلهة الحكمة عند الرومان. وجوبيتر: كبير آلهة الرومان.

بحيث لو نظر إليه إنسان لاخترقته النظرة كشعاع من الشمس يسير في ثلوج. كانا هنالك قائمين معاً أمامي، متحدين، قريبا كل منهما إلى الآخر إلى حد أن الغريب كان يحف بها، بثوبها الشفاف، بأكاليلها من الورود، بشعرها الناعم التجاعيد، بشفوفها الطافية.

كنت قد أتيت بهذه السيدة الشابة إلى حفل مدام دى لونتى. ولما كانت هذه أول زيارة لها للمنزل، فقد غفرت لها ضحكتها المكظومة، لكنى أومأت إليها بإشارة سريعة لانت منها بالصمت تماماً وملأتها بالهيبة لجارها. جلست بجوارى. ولم يشأ العجوز أن يترك هذا المخلوق الجميل الذى ربط نفسه إليه بهذا النوع من العناد الصامت الذى يبدو بغير معنى وينخرط فيه الشيوخ الطاعنون فيبدون كالصبيان. ولكى يجلس قريباً منها اضطر إلى أخذ كرسى من الكراسى التى تطوى. كانت حركاته الواهية مفعمة بتلك الثقل البارد، بالتردد البليد الذى تتسم به حركات المشلولين. جلس على مقعده فى بطء واحتراس، وهو يهمهم بكلمات لا تفهم. كان صوته المتهرئ شبيها بصوت حجر يهوى فى بئر. أمسكت المرأة الشابة يدى بقوة، كأنها على شفا جرف هار، وارتعدت حين حول إليها هذا الرجل الذى كانت تنظر إليه، عينين لا دفء فيهما، عينين ذواتى خضرة شاحبة كعرق لؤلؤ باهت.

"أنا خائفة" قالتها وهى تميل على أذنى. قلت لها: "تكلمى كما يطيب لك، فهو لا يكاد يسمع".

"هل تعرفه؟"

"نعم."

استجمعت على الفور قدرا من الشجاعة يكفيها للنظر لحظة إلى هذا المخلوق الذى ليس له اسم فى لغة البشر، صورة بغير مادة، كائن بغير حياة، أو حياة بغير فاعلية. كانت واقعة تحت تأثير ذلك الفضول المتوجس الذى يدعو النساء إلى البحث عن المخاطر، إلى الذهاب لرؤية النمور المشدودة فى القيود، إلى النظر لأفاعى البو

العاصرة، مسببات لأنفسهن الفزع لأن هذه الأشياء قد حيل بينها وبينهن بأسوار ضعيفة. وعلى الرغم من أن العجوز الضئيل كان ظهره محدودبا كظهر أحد العمال، فإننا يمكننا أن نقرر بغير عناء أن شكله كان حتما طبيعيا في يوم من الأيام. وتدل نحافته المفرطة وأصابعه النحيلة أنه كان أهيد دائماً. كان يرتدى بنطلونا حريريا أسود ينسدل على أفخاذه الخالية من اللحم في ثنيات كأنه شراع فارغ. ولو كنت ممن يشتغل بعلم التشريح لاستطعت في التو أن تتبين عليه أعراض السل الذريع بالنظر إلى الساقين الذابلتين اللتين يقوم عليهما هذا الجسد الغريب، ولقلت هما عظمتان وضعتا كالصليب على شاهد من شواهد القبور. إن شعوراً قاتلا ينشب في القلب إشفاقا على الجنس البشرى إذ يرى المرء ما تركه ضعف الشيخوخة على هذه الآلة الهشة. كان الغريب يرتدى صديريا أبيض من الكتان يعشى النظر لشدة ابيضاضه. وانسدل شريط من الشرائط الصفراء تكفى نفاسته لإثارة الحسد في قلب ملكة، انسدل حتى التحم في سبيبة على صدره. غير أن هذا الشريط بدا عليه كالخرقة أكثر مما بدا كالحلية. وفي منتصفه ماسة عظيمة كانت تشع كالشمس. هذه الأبهة العتيقة الطراز، هذه الجوهرة الفريدة والماسخة، جعلت وجه هذا المخلوق أكثر شذوذا حتى من ذى قبل. كان المشهد جديرا برسم بورتريه. هذا الوجه المظلم كان ناتئ العظام، وكل شئ فيه ممصوصا. الذقن كان غائراً والأصداغ غائرة، والعينان اختفتا داخل كهفين مُصفرّين. وبرزت عظام الفكين بسبب نحوله الذى لا يوصف، فصنعتا تجاويف في وسط كل خد من الخدين. هذه التشوهات أحدثت، وقد أضاءتها الشموع تقريباً، ظلالاً وانعكاسات غريبة نجحت في محو كل أثر للخصائص الإنسانية من على وجهه. وألصقت السنين بشرة وجهه الصفراء الذابلة إلى جمجمته حتى صارت مغطاة في جميع أنحائها بتجاعيد كثيرة دائرية كدوائر الأمواج في بركة ألقى فيها طفل بحصاة، أو تجاعيد على شكل نجوم كأنما هى زجاج نافذة مشروخ، وهى في كل ذلك غائرة ومتجاورة كأطراف الصفحات في كتاب مغلق. بعض العجائز صالحون لبورتوريهات أكثر رعباً من ذلك؛ غير أن الذى ساهم أكثر من سواه فأعطى الشبح الذى طلع أمامنا

شكل مخلوق صناعي، كان الأحمر والأبيض اللذين يلمع بهما. أخذت حواجبه لمعة كشفت عن أنهما رسمتا رسماً. وكانت جمجمته المومياثية لحسن حظ العيون التي تتقذى برؤية هذا الحطام مغطاة بباروكة شقراء شهدت عقائصها التي لا تحصى، بخيلاء مبالغ فيها. وفيما عدا ذلك فالحلى الذهبية المتدلية من أذنيه، والخواتم التي كانت أحجارها الكريمة تتقد في أصابعه الذابلة، وسلسلة الساعة التي كانت تبرق كالماسات في عقد حول جيد امرأة، كلها كانت تؤكد تأكيداً قويا على الدلال الأنثوى للغواني في هذا الكائن الفانتازماجوري. كانت تنز منه، هو الصامت الساكن كتمثال، الرائحة العطنة لملابس قديمة يستخرجها ورثة إحدى الدوقات لعمل حصر بالتركة. وعلى الرغم من أن العجوز كان يدير عينيه جهة الجمهور، فقد بدا أن حركة هذين الفلكين العاجزين عن الرؤية تتم بواسطة خدعة لا ترى؛ حتى إذا استقرت العينان على شئ ما، خيل للناظر إليهما أنهما ما تحركتا قط. أن ترى بجوار هذا الحطام الإنساني امرأة شابة رقبتها عارية وبيضاء وكذلك صدرها وذراعاها، جسدها في عنفوان جماله، وشعرها يطلع من جبين يشبه المرمر ويلهم الحب، وعيناها لا تستقبلان الضوء بل ترسلانه، ثم هي الناعمة الصبوح، تبدو خصلاتها المتموجة الطافية وأنفاسها الحلوة جائمة جداً، وصلبة جداً، وقوية جداً على هذا الطيف، على هذا الرجل من تراب: آه ! هنا الموت والحياة حقاً، قائمين في لوحة فانتازية من الأرابيسك، نصفها كُمَّير[*] مرعب، ومن الوسط فما فوق يظهر الجزء الأنثوى الإلهي. هكذا دار تفكيرى.

"ومع ذلك فزيجات كهذه غالباً ما تقع في العالم" هكذا قلت لنفسي.

"إن له رائحة كرائحة المقابر" هتفت الشابة المذعورة ملتصقة بي طلباً للحماية، والتي دلتني حركاتها القلقة أنها خائفة. استمرت قائلة: "ياله من منظر مرعب" "لا أستطيع البقاء هنا أكثر من هذا. إن رددت إليه البصر مرة أخرى، فسيقع في اعتقادي أن الموت نفسه قد جاء يطلبني. هل هو حي؟"

---

[*] - الكمير : كائن خرافي له رأس أسد وجسم شاة وذنب حية.

حاولت أن تتواصل مع الظاهرة بتلك الجرأة التي تستطيع المرأة أن تستخرجها من قوة رغباتها؛ لكنها تصببت عرقاً بارداً، لأنها لم تكد تلمس العجوز حتى سمعت صرخة كالصليل. انبعث هذا الصوت الحاد، إن كان صوتاً أصلاً، من حنجرة تيبست تقريباً. ثم سرعان ما أعقبته سعلة ارتعاشية صغيرة لها رنين خاص كسعال الأطفال. نظرت ماريانينا وفيليبو ومدام دي لونتي في اتجاهنا حيث الصوت. كانت نظراتهم كسهام البرق. ودت السيدة الشابة لو ساخت في قاع السين. أخذت ذراعي واتجهت بي إلى غرفة جانبية. أفسح الرجال والنساء والناس جميعاً الطريق لنا، حتى انتهينا إلى حجرة في نهاية الحجرات العامة صغيرة شبه مستديرة. ألقت رفيقتي بنفسها على الأريكة وهي ترتعش من الخوف وقد ذُهلت عما حولها.

"سيدتي، أنت مجنونة." هكذا قلت لها. أجابت بعد لحظة من الصمت كنت أتفرس فيها خلالها معجبا: "لكن، أهي غلطتي أنا؟ لماذا تسمح مدام دي لونتي للأشباح بالتجول في منزلها؟".

"اسكت" قالتها بتلك النغمة الشديدة الساخرة التي تصطنعها النساء بسهولة حين يردن أن يكون الحق في صفهن. صاحت وهي تنظر حولها: "يا لها من حجرة جميلة، الحرير الأزرق يصنع دائماً هذه الستائر الرائعة. كم هي منعشة؟ أوه كم هي لوحة جميلة !" قالت ذلك وهي تنهض لتقف أمام لوحة زيتية موضوعة في إطار فخم.

وقفنا لحظة نتأمل هذا الإعجاز الذي بدا كأنما رسمته ريشة من وراء الغيب. كانت الصورة لأدونيس مضطجعاً على فروة أسد. السراج الذي كان يتدلى من سقف الحجرة في كرة من المرمر أضاء اللوحة بوهج ناعم أتاح لنا إدراك كل ما في الرسم من جمال.

"هذا المخلوق الكامل، أله وجود؟" سألتني بعد أن قامت، وعلى وجهها ابتسامة ناعمة من الرضا، بفحص اللطافة البديعة لخطوط الكفاف[*]، وفحص الوضع الذي اتخذه الجسم والألوان والشعر. باختصار قامت بفحص الصورة برمتها.

"كثير هذا الجمال على رجل" قالت ذلك بعد فحص ما كان يقل عن فحصها إحدى المتنافسات.

آه ! كم شعرت حينئذ بالغيرة: شئ لو أراد أحد الشعراء أن يجعلني أصدقه لذهبت محاولته هباءً. الغيرة من نقوش، من صور يبالغ الفنانون في إبراز الجمال الإنساني فيها جرياً على المبدأ الذي يجعلهم يبلغون بكل شئ مبلغ المثال. أجبتها: "إنما هو بورتوريه، صنعته موهبة فيان" لكن ذلك الرسام العظيم لم ير الأصل قط، ولو علمت أن هذه اللطع مأخوذة عن تمثال امرأة لربما خفقت إعجابك بها".

"لكن من هو؟"

ترددت. داهمتني: "أريد أن أعرف." قلت: "أعتقد أن هذا الأدونيس هو... .. أحد أقارب مدام دي لونتي."

كنت أشعر بالوخز لرؤيتها مستغرقة حتى النخاع في تأمل هذه الصورة. جلست في صمت، فجلست بجوارها وتناولت يدها وهي ما تشعر ! منسيٌ من أجل صورة ! في هذه اللحظة قطع الصمت وقع أقدام امرأة كان لثوبها حفيف. دخلت ماريانينا الشابة وكلماتها البريئة تضفي عليها من السحر أكثر مما يضفي جمالها وثوبها الفاتن؛ كانت تسير ببطء، وبعناية الأم وحدب الابنة كانت تقوم على حراسة الروح المكسوّ بالثياب الذي جعلنا نفر من حجرة الموسيقى والذي كانت تقوده وتراقبه بقلق ظاهر وهو يتوجه على قدميه الواهنتين. اتجها معاً بشئ من العناء نحو باب مخبوء وراء ستارة ذات نقوش. هنالك دقت ماريانينا بلطف. وفي الحال

---

[*] - خطوط الكفاف contour هي الخطوط الخارجية التي ترسم حدود الصورة.

ظهر لهم، كما لو كان ذلك بسحر ساحر، رجل طويل جهم، شئ كعفريت العائلات. وقبل أن تعهد الطفلة بالشيخ إلى حارسه السرى قبلت الجثة المتحركة باحترام، ولم تكن ربتتها الساذجة تخلو من ذلك الملق اللطيف الذى تعرف أسراره نساء موهوبات.

"وداعاً، وداعاً" قالت ذلك بكل ما فى صوتها الشاب من عذوبة.

أضفت على المقطع الأخير لثغة نطقت بها على نحو معجز، لكن بصوت ناعم كأنما لتضفى تعبيراً شعرياً عما يجيش بفؤادها من عواطف، فإذا بالشيخ، وقد داهمته ذكرى قديمة من الذكريات، يقف على عتبة المخبأ السرى. سمعنا حينئذ خلال الصمت التنهيدة الثقيلة التى انطلقت من صدره: أخذ أجمل الخواتم التى زينت أصابعه الهيكلية ووضعه بين نهدى ماريانينا. انفجرت الفتاة الصغيرة فى الضحك وأخذت الخاتم ووضعته فى إصبعها فوق القفاز؛ ثم أسرعت فى اتجاه الصالون الذى كانت تسمع منه الترتيبات الافتتاحية لإحدى الرقصات الرباعية. وقع بصرها علينا:

"آه، لقد كنتم هنا." قالت ذلك وقد احمرت وجنتاها.

بدا عليها أنها بسبيل أن تقوم باستجوابنا، لكنها جرت نحو زميلها وقد ظهر عليها الاستياء الذى لا يبالى الصغار أن يظهروه.

"ما معنى ذلك؟" سألتنى رفيقتى الشابة. "أهو زوجها؟ لابد أننى أحلم. أين أنا؟".

أجبت: "أنت، أنت يا سيدتى، عالية، كعهدك، أنت يا من تفهمين أخفى المشاعر خير فهم، يا من تعرفين كيف تفقئين فى قلب الرجل أرق العواطف ثم لا تجهضينها ولا تقضين عليها فى مهدها، أنت يا من تأسين لآلام القلوب ويا من تجمعين ألمعية امرأة باريسية وعاطفة امرأة إيطالية أو أسبانية ـــــــ".

أدركت السخرية المرة في كلامي؛ عندئذ قاطعتني دون أن يبدو أنها قد سمعت: "أوه، أنت تصبني على ذوقك أنت. يا للاستبداد ! أنت لا تريدني لنفسي !" صحت مأخوذا بقسوتها: "آه، أنا لا أريد شيئاً. هل صحيح على الأقل أنك تستمتعين بسماع حكايات عن الرغبات القوية التي تثقلها في قلوبنا نساء الجنوب الفاتنات؟"

"نعم، وإذاً؟"

"وإذاً سأطرق بابك غداً في حوالي التاسعة وأكشف لك عن هذا اللغز."

أجابت: "كلا، أريد أن أعرف الآن."

"أنت بعد لم توجبي لك حق الطاعة عندما تقولين: أريد."

قالت بدلال يورث الجنون: ""الآن لدي رغبة جارفة لمعرفة السر. غداً ربما لم أصغ حتى لكلامك."

ابتسمنا وافترقنا؛ هي شامخة تماماً كعهدها، مستعصية تماماً كعهدها، وأنا أحمق تماماً كعهدي. هي لها الجرأة على أن تراقص ضابطاً شاباً رقصة الفالس، وأنا متروك للغضب والعبوس والإعجاب والحب والغيرة، بدوري.

"إلى الغد" قالت ذلك وكنا في حوالي الثانية صباحاً وهي تترك الحفلة. حدثت نفسي: "لن أذهب، سأنفض يدي منك. أنت قلب أكثر مني، وربما أقوى خيالاً ألف مرة."

في المساء التالي كنا جالسين معاً ونيران من أمامنا، في صالون صغير لطيف، هي على أريكة منخفضة، وأنا على الوسائد عند قدميها تقريباً وعيناي أسفل من عينيها. كان الشارع هادئاً والمصباح يرسل ضوءاً ناعماً. كانت أمسية من تلك الأمسيات التي تسعد الروح، وتلك اللحظات التي ما كان لها أن تنسى، وتلك الساعات التي تنقضي في سلام ورغبة، أمسية قلتها مصدر فيما بعد للأسى الدائم، حتى لو كنا أكثر سعادة. من ذا الذي يستطيع أن يمحو الانطباع الصادق لمشاعر الحب الأولى؟

قالت: "حسناً. إني مصغية."

"لا أجرؤ على الشروع. إن في القصة فقرات خطرة على من يرويها، فإذا صرت شديد التأثر فعليك أن توقفيني."

"تكلم"

"سمعاً وطاعة"

أخذت في الكلام بعد فترة توقف: إرنست ـ جان سراسين، كان الابن الوحيد لأحد المحامين في فرانش ـ كومتيه[*]. كان الأب قد جمع دخلاً من ستة آلاف أو ثمانية آلاف جنيه؛ ثروة من عرق الجبين كانت تعد في ذلك الوقت في الأقاليم ثروة ضخمة. ولما لم يكن لسراسين الكبير غير ولد واحد وكان حريصاً ألا يهمل شيئاً يتصل بتعليمه، فقد كان يأمل أن يجعل منه قاضياً، وأن يمتد به العمر حتى يرى في شيخوخته حفيد ماتيو سراسين فلاح سان ـ دييه جالساً تحت التيلوفر خلال بعض الجلسات القضائية حالماً بالعظمة الكبرى للقانون. غير أن السماء لم تكن قد ادخرت للمحامي هذه المتعة.

بعد أن عهد بسراسين الصغير إلى الآباء اليسوعيين (الجزويت) في سن مبكرة، ظهرت منه دلائل على عنفوان غير عادي، كانت له طفولة رجل موهوب، ولم يكن يقبل إلا على دراسة ما يعجبه، وكثيراً ما كان يتمرد، وأحياناً كان يلفق الساعات منهمكاً بغير توقف في تفكير مشوش، وأحياناً أخرى حالماً بأبطال هوميروس. فإذا ما قرر أن يروح عن نفسه أقبل على اللعب بقلب مستميت. كان إذا نشب بينه عراك وبين أحد من أصدقائه لم يكد العراك ينجلي بغير دماء، فإن كان هو أضعف الاثنين شد على غريمه فعضه. شخصيته الغريبة التي تزعتها الإيجابية مرة والسلبية مرة أخرى والتي لم تكن بالمرونة ولا الذكاء المفرط، جعلت

[*] إقليم في شرق فرنسا.

مدرسيه يحتقرونه مثل زملائه. كان، بدلاً من أن يتعلم مبادئ اللغة الإغريقية، يرسم قدامة الأب وهو يقوم بشرح قطعة لهم من ثيوسيديدز، أو يرسم سكتشاً لمدرس الرياضيات أو معلميه الخصوصيين أو الأب المسئول عن النظام، ثم كان يشخبط على الحيطان رسومات لا شكل لها. وفى الكنيسة، بدلاً من أن يرتل صلوات الرب، يتلهى خلال القداس ببرى المقاعد؛ أو يحفر صورة مقدسة على قطعة يسرقها من الخشب. فإن أعوزه الخشب أو الورق أو أعوزته أقلام الرصاص، استعان بفتات الخبز على إخراج أفكاره. ودائما كان يترك وراءه رسومات بذيئة، سواء وهو ينسخ الشخصيات الموجودة فى الصور التى تزين خورس الكنيسة(*) أو وهو يرتجل من خياله، رسومات كان الشبان من الآباء يرتاعون لما فيها من فجور جنسى. أما الكبار من الآباء اليسوعيين، فقد جرى على ألسنة السوء أنهم كانوا يبتهجون بها. وأخيراً فقد طرد حينما تردد فى المدرسة، لقيامه فى أثناء انتظاره لدوره أمام كرسي الاعتراف يوم الجمعة الحزينة، بنحت عصا ضخمة من الخشب على هيئة المسيح. كان الفجور الذى ظهر عليه التمثال صارخاً إلى الحد الذى لا يمكن معه السكوت عن معاقبة الفنان. وليته لم يكن بالوقاحة التى جعلته يضع هذا الشكل الذى لا يخلو من سخرية على قمة الدير.

بحث سراسين فى باريس عن مأوى يلوذ به من لعنة أبيه. ولما كان صاحب إرادة من تلك الإرادات القوية التى لا تلين لعقبة، فقد نزل على ما أمرته به عبقريته والتحق باستوديو بوشاردون(*). كان يعمل سحابة النهار فإذا أظله المساء خرج يتسول ما يعينه على العيش. وسرعان ما أدرك بوشاردون، وقد راعه ما أحرزه الفنان من تقدم وراعه كذلك تكاؤده ما كان عليه من فقر، فمد له يد العون، وازداد حدبه عليه حتى صار يعامله كما لو كان ابنه هو. ثم حين تكشفت عبقرية سراسين فى عمل من تلك الأعمال التى تناضل فيها الموهبة التى ينجلى عنها المستقبل ـ

(*) ـ الخورس: جزء من الكنيسة يجلس فيه المغنون.

(*) ـ رسام فرنسي مشهور.

تناضل بكل ما في الشباب من فورة، سعى بوشاردون صاحب القلب العطوف إلى أن يعيده إلى كنف المحامى العجوز. وأمام مكانة النحات المشهور سكن الغضب الأبوى. طار فرحاً لأنه أعان على ميلاد رجل عظيم من رجال المستقبل. وفى غمرة النشوة التى بعثها غرور تم إرضاؤه، وهب المحامى البخيل لابنه ما يعينه على أن يشق لنفسه مكانا محترماً فى المجتمع. وكان للدراسات الطويلة الشاقة التى يتطلبها فن النحت أثرها فى ترويض طبيعة سراسين الطائشة وعبقريته المتوحشة. كان بوشاردون إذا رأى نذر العنف الذى تتفجر به الانفعالات فى هذه الروح الشابة التى ربما كانت مستعدة لهذه الانفعالات استعداد مايكل انجلو، يرشد طاقته بتركه للكدح المستمر. ونجح فى السيطرة على ما كان فيه من ثبور شديد بمنعه من العمل؛ بأن كان يقترح عليه ما يصرفه عنه كلما رأى فكرة ما تجرفه بقوتها، أو بأن يعهد إليه بعمل ما كلما لاح أنه قد بلغ النقطة التى سيسلم نفسه فيها إلى التلف. وعلى أى حال فقد كانت الرقة هى دائماً أقوى سلاح يؤثر به على هذه الروح المتوثبة، ولم يكن للسيد على تلميذه من سلطان أقوى من سلطان العطف الأبوى الذى كان يحرك فيه الشعور بالامتنان.

فى الثانية والعشرين انتزع سراسين بحكم الضرورة من الهيمنة الرشيدة التى بسطها بوشاردون على نفسيته وعلى عاداته، فقد جنى ثمار عبقريته بالفوز بجائزة النحت التى أسسها الماركيز دى ماريجنى، أخو مدام دى بومبادور، الذى فعل الكثير من أجل الفنون. وأشاد ديدرو بالتمثال الذى صنعه تلميذ بوشاردون على أنه قطعة فنية من الطراز العالى. وودع نحات الملك، بحزن بالغ، فتى يافعاً فى طريقه إلى إيطاليا، كان قد أبقاه فى جهل تام بحقائق الحياة.

كان سراسين قد ظل ست سنوات يعيش مع بوشاردون فى بيته ذا هوس بفنه مثلما كان مقدراً لكانوفا من بعده، يستيقظ فى الفجر ثم يتوجه إلى الاستوديو، فلا يخرج منه إلا وقد هجم الليل، ولا يعيش إلا مع ربة الفنون. كان إذا ذهب إلى

الكوميدى فرانسيز ذهب إليه مع سيده الذي كان يأخذه معه. لم يشعر بالارتياح عندما ذهب عند مدام جيوفرين والطبقة الراقية فى المجتمع التى كان بوشاردون يحاول أن يقدمه إليها، حتى إنه آثر أن يبقى وحيداً، واحتجب عن ملذات تلك الحقبة الماجنة. لم يكن فى حياته غير النحت وغير كلوتيلد نجمة الأوبرا. وحتى ذلك لم يدم، فقد كان سراسين أقرب إلى القبح، وكان زرى الملبس دائماً، كما كان يترك طبيعته على سجيتها، ويترك حياته الخاصة على غاية من الفوضى حتى إن ربة الجمال المعروفة تخلت سريعاً عنه خوفاً من وقوع كارثة وتركته لحب الفنون. وبهذا الخصوص خرجت صوفى أرنولد بإحدى لفتاتها المأثورة، فقد اعترفت فيما أعتقد باندهاشها من أن صاحبها قد تمكن من الانتصار على فن صناعة التماثيل.

خرج سراسين إلى إيطاليا فى ١٧٥٨. وفى أثناء الرحلة ارتسمت فى خياله الصافى نيران تقع تحت سماء متوهجة على مرأى من الأنصاب التذكارية البديعة التى يتوقع وجودها فى مسقط رأس الفنون. أعجبته التماثيل وتصاوير المصيص (الفرسكو) واللوحات الزيتية، وجاء إلى روما يحدوه الإلهام وتملؤه الرغبة فى أن يحفر اسمه بين اسمى مايكل انجلو والمسيو بوشاردون. ومن أجل ذلك قام فى البداية بتقسيم وقته بين مهام الاستوديو وبين فحص أعمال الفن التى تزخر بها روما. كان قد أمضى بالفعل أسبوعين فى حالة الانتشاء التى تجتاح العقول الشابة لدى رؤية ملكة الأبنية الأثرية، حين ذهب ذات مساء إلى تياترو الأرجنتين الذى تجمع أمامه حشد هائل من البشر. استفهم عن أسباب هذا التجمع فهتف كل إنسان باسمين اثنين: زمبينلا ! جوميللى ! دخل وأخذ لنفسه مكاناً فى المقاعد الأمامية منحشراً بين اثنين من الرهبان ظاهر عليهما البدانة؛ إلا أنه كان محظوظاً لقربه تماماً من خشبة المسرح. ارتفع الستار، وسمع لأول مرة فى حياته تلك الموسيقى التى أثنى له المسيو جان جاك روسو على مباهجها بعبارات بليغة فى إحدى أمسيات البارون دى هولباخ. الأسلوب المتميز للحن المذهل لجوميللى شحذ - إذا جاز

التعبير ـ حواس النحات الشاب. بقى معقود اللسان ساكن الحركة، لا يشعر حتى بأنه محشور بين الراهبين. كانت روحه قد وثبت إلى أذنيه وعينيه، وبدا كأن كل مسامه تسمع. وفجأة انطلقت عاصفة من التصفيق هزت المكان تحيي قدوم مغنية الأوبرا الأولى (البريمادونا). أقبلت فى دلال أنثوى نحو مقدمة المسرح وحيت الجمهور فى جمال ليس له حدود. الأضواء، والحماس الشامل، والخدع المسرحية، والأبهة فى أسلوب الثياب الذى كان جذابا تماماً فى تلك الأيام، كل ذلك تواطأ لصالح المرأة. أخذ سراسين يصيح فى سرور.

اندهش فى تلك اللحظة للجمال المثالى الذى بقى حتى ذلك الوقت يتحرى عنه فى الحياة، باحثاً عن استدارة ساق مثالية فى موديل من الموديلات لا يسعف، وباحثاً فى آخر عن تكويرة صدر؛ وفى غيره عن أكتاف بيضاء، ثم مستعيناً آخر الأمر بجيد لفتاة، ويدين لامرأة، وركبتين ملساوين لطفل، من دون أن يصادف أبدا تحت سماء باريس الباردة تكوينات بلاد اليونان القديمة الغنية الحلوة. الزمبينلا أرته تلك التكوينات الأنثوية البديعة التى كان يتحرق شوقاً إليها، أرته أياها متحدة معاً حية متناسقة، تلك التكوينات التى لا حكم أقسى عليها من الفنان ولا أكثر منه انبهاراً بها فى الوقت نفسه. كان الفم مليها معبراً، والعينان ناطقتين بالحب، والبشرة شديدة الابيضاض. وبالإضافة إلى كل هذه التفاصيل التى تبلغ بالرسام قمة السعادة، كانت كل الأعاجيب التى جمعتها تلك النماذج لفينوس التى شادتها أزاميل الإغريق. لم يسأم الفنان من الإعجاب باللطف المنعدم النظير الذى شدت به الذراعان إلى الجذع، أو الإعجاب بالأنف، وبيضاوية الوجه التى بلغت مبلغ الكمال، ونقاء خطوط الكفاف المشرقة، لم يسأم من الإعجاب بتأثير الرموش الكثيفة المستديرة التى اصطفت فوق جفون تفيض حيوية واستلاء. كان هذا شيئاً أكثر من امرأة، كان أثراً فنياً. فى هذا التكوين الذى لا أمل فيه، حب خليق بأن يبلغ بأى رجل قمة السعادة، وصنوف من الجمال خليقة بإرضاء ذوى الحس الانتقادى. التهم سراسين بعينيه تمثال بيجماليون بعد أن هبط عن قاعدته. وأرسلت الزمبينلا صوتها بالغناء فكانت

النتيجة كهذيان الحمى. شعر الفنان ببرودة، ثم أحس بسخونة أخذت تخز فجأة في أعمق أعماق وجوده، في الذى نسميه القلب افتقاراً إلى وجود كلمة أخرى. لم يحرك يديه بالتصفيق، لم ينبس بكلمة، كان يخوض إحساساً بموجة من الجنون، بنوع من الشعور العارم يغلبنا على أنفسنا في تلك السن التى تنطوى فيها الرغبة على شئ شيطاني مخيف. أراد سراسين أن يثب إلى خشبة المسرح ويحوز هذه المرأة: كانت قوته، وقد تضاعفت مائة مرة بفعل اكتئاب نفسي يستحيل شرحه، لأن تلك الظواهر إنما تحدث في منطقة لا تقع تحت ملاحظة العين، كانت على وشك أن تعلن عن نفسها بعنف مؤلم. كان لو نظر إليه أحد حسبه مغشيا عليه. تهاوت الشهرة، والمعرفة، والمستقبل، وتهاوى الوجود، والمجد، وكل شئ.

"أن تظفر بحبها أو أن تموت" كان هذا هو الحكم الذى حكم به سراسين على نفسه. كان في حالة من السكر التام بحيث لم يعد يرى المسرح أو النظارة أو الممثلين، أو يسمع الموسيقى، وفضلاً عن ذلك فإن المسافة التى قامت بينه وبين الزمبينلا لم يعد لها وجود. كان قد تملكها، تسمرت عيناه عليها، عدها من أشيائه. كانت قوة عصاها أن تكون شيطانية قد منحته القدرة على أن يحس من هذا الصوت بالأنفاس، وأن يشم رائحة المسحوق المعطر الذى يغطي شعرها، ويرى الأسطح المستوية لوجهها، وأن يعرف عدد الشرايين الزرقاء التى تظلل بشرتها الحريرية. وأخيراً فقد هجم هذا الصوت المنساب، صبوحاً فضياً في جرسه، طرياً كخيط صنع من أرق أنفاس النسيم، هجم مدوياً وغير مدو، مجتمعاً كالشلال ومتفرقا، هجم على روحه بقوة جعلته مراراً عديدة يطلق صرخات لا إرادية انسلخت منه تحت تأثير مشاعر السرور الجارفة التى قلما تجود بها الانفعالات الإنسانية. كان عليه أن يترك المسرح في الحال. أبت ساقاه المرتعدتان أن تعيناه تقريباً؛ فقد كان موهوناً ضعيفاً كرجل مرهف أسلم العنان لغضب طاغ. كان قد ذاق سروراً، أم ربما كان عانى عناء حاداً، تسربت حياته معه كما يتسرب الماء من إناء مكسور. شعر بالخواء في داخله، بإعياء، كالإعياء الذى يأخذ أولئك الذين يستردون عافيتهم بعد مرضٍ شديد.

جلس على سلالم إحدى الكنائس وقد اكتسحه حزن لا يمكن شرحه. هنالك استسلم، وقد أسند ظهره إلى أحد الأعمدة، لتفكير مشوش كأنه في حلم. كان قد أصيب بسهم الهوى. في عودته إلى مسكنه أخذته نوبة نشاط من تلك النوبات التي تكشف لنا عن وجود عناصر جديدة في حياتنا. حاول، وهو الفريسة لحمى الحب الأول هذه، الناشئة عن كل من السرور والألم بنسبة متساوية، أن يهدئ من جزعه وحمى هذيانه برسم الزمبيلا من الذاكرة. كان ذلك نوعاً من التفكير المجسد. في صفحة من الصفحات ظهرت الزمبيلا في ذلك الوضع الهادئ الفاتر الذي كان يفضله رافائيل وجيورجيون وكل رسام عظيم. في صفحة أخرى كانت تدير وجهها عقب انتهائها من أداء غنائي، فبدت كأنها تستمع إلى نفسها. رسم سراسين اسكتشات لصاحبته على كل وضع. رسمها حاسرة الوجه، جالسة، وواقفة، ومضطجعة، خالية القلب وولهى، مجسداً بأقلامه المحمومة كل فكرة نزقة يمكن أن تثب إلى عقولنا حين نفكر بشغف في امرأة. إلا أن أفكاره المحمومة تجاوزت حدود الرسم، فرأى الزمبيلا وتكلم معها وتضرع إليها، وقضى ألف عام من الحياة والسعادة معها بوضعها في كل وضع يمكن تخيله، بأن كان باختصار يأخذ عينات من المستقبل معها. في اليوم التالي أرسل خادمه ليستأجر له مقصورة بجوار خشبة المسرح للموسم كله. ثم أخذ، شأن كل الفتيان ذوي النفوس المشبوبة، يضخم لنفسه صعوبات المشروع، فغذى مشاعره أولا بمتعة الإعجاب بصاحبته التي لا يقف دونها عائق. هذه الفترة الذهبية للحب التي نستمتع خلالها بمشاعرنا أنفسها والتي تكاد فيها تكون سعداء بأنفسنا لم يكن مقدراً لها أن تدوم طويلاً بالنسبة لسراسين. لقد أخذته الأحداث على غرة وهو بعد لم يزل تحت تأثير هذا الهوس البكر، الفج والمفعم بالحيوية على حد سواء. في مدى أسبوع عاش عمراً، يقضي الأصابيح في عجن العجينة التي سيسوي بها الزمبيلا، برغم ما كان يسترها من خمار وجيبات ومخصرات ووشاحات. وفي الأمسيات يخلق لنفسه، وقد اتقيد قبل الوقت إلى مقصورته، ضربا من السعادة فيه ما يشتهي من الغنى والتنوع، مستلقياً على أريكة وحده مثل تركي تحت تأثير الأفيون. وفيما عدا ذلك لم يسمع النحات الذي كان

انطوائيا لأصدقائه بالتطفل على خلوته التي كانت معمورة بالصور المتخيلة، مزدانة بهلاوس الأمل، مفعمة بالسعادة. كان حبه شديدا وبدائياً، لدرجة أنه ذاق كل مشاعر التردد البريئة التي تهجم علينا حين نحب للمرة الأولى. وعندما أخذ يدرك أنه عما قليل سيتوجب عليه أن يتصرف، أن يخطط، أن يتحرى أين تقيم الزمبينلا وهل لها لم أو عم أو معلّم أو عائلة، أن يبحث باختصار عن طرق توصله لرؤيتها والكلام معها، كانت هذه الأفكار العظيمة الطموح تجعل قلبه يتورّم ألماً حتى كان يؤجلها لما بعد، مستخرجاً من ألمه الحسي ارتياحاً كالذي كان يستخرجه من مسراته العقلية.

"لكن،" قاطعتني مدام روشفيد "لا أرى أي شئ حتى الآن عن ماريانينا أو عن العجوز الضئيل."

صرخت بصبير نافد كمؤلف اضطر أن يفسد مشهداً مسرحياً: "إنك ماترين سواه."

استأنفت بعد فترة من التوقف: ظل سراسين أياماً عديدة، يظهر في مقصورته بالتزام شديد وتمت عيناه عن حب لو أن هذه المغامرة حدثت منه في باريس لكان كلفه بصوت الزمبينلا مما يعرفه أهل باريس جميعا، إلا أنه في إيطاليا يذهب كل إنسان يا سيدتي إلى المسرح من أجل نفسه هو، بعواطفه هو، باهتمام صادق يمنعه من التجسس بمناظير الأوبرا. ومع ذلك فإن حماس الفنان لم يخف على ملاحظة المغنين طويلاً. ورآهم الفرنسي ذات مساء يضحكون عليه من وراء المسرح. لقد كان من العسير التنبؤ أي تصرف متهور لم يكن سراسين ليقدم عليه، لولا ظهور الزمبينلا على خشبة المسرح. رمت سراسين بنظرة من تلك النظرات البليغة التي غالباً ما تفضي بأشياء أكثر مما تريد لها النساء أن تفضي. كانت هذه النظرة بوحاً كاملاً. فاز سراسين بالحب !

"لئن كان ذلك مجرد نزوة" هكذا حدث نفسه متهماً صاحبته أصلاً بالتحمس الزائد، "فهي لا تعرف ما تجره على نفسها. وإني لأرجو أن تدوم نزوتها ما دمت حياً".

في تلك اللحظة أفاق الفنان على ثلاث طرقات خفيفة على باب مقصورته. فتح الباب ودخلت امرأة عجوز عليها مسحة من الغموض. قالت: "أيها الشاب، إن كان لك في السعادة فالتزم الحرص. ارتد معطفاً، والبس قبعة تنسدل إلى عينيك؛ ثم كن في قبالة كورسو أمام فندق أسبانيا في حوالي العاشرة مساءً".

"سأكون هناك" قالها وهو يضع في اليد المتغضنة للوصيفة العجوز جنيهين.

غادر مقصورته بعد أن بعث بإشارة إلى الزمبينلا التي خفضت أجفانها الناعسة في ارتياح، شأن امرأة سرها أنها فُهمت أخيراً. حينئذ أسرع إلى بيته ليتأنق في ثيابه ما شاء. وفيما هو يغادر المسرح أخذ بذراعه رجل غريب، همس في أذنيه: "خذ حذرك أيها الفرنسي، فهذه مسألة حياة أو موت. إنها تحت حماية الكاردينال سيكوجنارا وهو لا يتسامح".

في تلك اللحظة لو أن شيطاناً مد قاع جهنم بين سراسين وبين الزمبينلا لعبرها هذا بقفزة واحدة. كان غرام الفنان كأفراس الآلهة التي وصفها هوميروس يجتاز المسافات الواسعة في لمحة عين.

"لو كان الموت نفسه ينتظرني من وراء البيت، لذهبت، بل لذهبت بخطى أسرع." هكذا جاء جواب سراسين. صاح الغريب وهو يختفي عن الأنظار:

"مسكين !"

الكلام إلى عاشق عن المخاطر إنما هو بضاعة من المسرات تزجى إليه، أم أن الأمر ليس كذلك؟ لم ير الخادم الذي كان موكلاً بسراسين سيده يبالغ في الاهتمام بهندامه على هذا النحو. سيفه المرهف، هدية بوشاردون إليه، والوشاح الذي أعطته

كلوتيلد إياه، ومعطفه المشغول، وصداره المطرز بالفضة، وعلبة السعوط من الذهب، وساعاته المحلاة بالجواهر، كل ذلك أخرج من خزانته، وتزين هذا كفتاة على وشك الظهور أمام حبها الأول. وفي الساعة الموعودة أسرع سراسين مخموراً بالحب محموماً بالأمل، متخفياً في معطفه إلى حيث أخبرته المرأة المسنة. كانت الوصيفة العجوز في انتظاره. قالت: "استغرقت وقتاً طويلاً، تعال." مضت تقود الفرنسي عبر شوارع خلفية كثيرة، ثم توقفت أمام قصر تغلب عليه الأناقة. طرقت الباب، فانفتح. قادت سراسين عبر متاهة من السلالم والدهاليز والحجرات التي لم يكن يضيئها غير ضوء القمر الخافت. وما لبثت أن جاءت إلى باب كانت تبرق من خصاصه أضواء متألقة وتترامى من ورائه أصوات كثيرة تفيض بشرا وحبورا. عندما أذن لسراسين بالدخول إلى هذه الحجرة الغامضة بناء على كلمة من العجوز، بهت مرة واحدة لرؤية نفسه في بهو يتألق بالأضواء ويزدان بالأثاث الفاخر، وقد قامت في وسط البهو مائدة محملة بالزجاجات الفاخرة والأباريق اللامعة يتلألأ في جوانبها الياقوت. تبين له أنهم المغنون في المسرح وبجانبهم نساء فاتنات، ما إن أخذ مكانه بينهم حتى كانوا جميعاً متأهبين للشروع في عربدة فنانية قاصفة. كتم سراسين شعورا بالخيبة وأبدى وجهاً بشوشاً. كان يتوقع حجرة معتمة تجلس فيها صاحبته والنار قبالتها، وبالقرب منها امرؤ غيور، ثم الموت والحب، وتبادل الأسرار في أصوات خافتة، قلباً لقلب، وقبلات خطرة، والوجوه متدانية تلامس فيها خصلات الزمبينلا جبهته وهي ترتعش بالرغبة، محمومة بالسعادة.

صاح: "ليحيا الجنون." "سوف تسمحين لي أن آخذ بثأري فيما بعد، وأن أبدى امتناني للطريقة التي رحبت فيها بنحات مسكين."

بعد أن حياه أكثر أولئك الحاضرين الذين كان يعرفهم بالعين تحية حارة بما فيه الكفاية، سعى إلى الاقتراب من المقعد ذي الذراعين الذي كانت تضطجع فيه الزمبينلا في غير مبالاة. آه ! كم دق قلبه حين تلصص النظر فرأى قدماً لطيفة ترتدي خفا مما كان في تلك الأيام، يا سيدتي، يضفي على أقدام النساء دلالاً وحيوية

حتى لا أرى كيف كان الرجال قادرين على مقاومتها. لعل الجوارب البيضاء المحبوكة برسومها الخضراء على الجانبين والجونلات القصيرة، والأخفاف ذات الأصابع المسحوبة، والكعوب العالية في عصر لويس الخامس عشر، كان لها نصيب في انهيار أوروبا ورجال الدين المسيحي.

ردت الماركيزة: "كان لها نصيب؟" "ألنت لم تقرأ شيئاً؟"

تابعت وأنا أبتسم: وضعت الزميينلا في صفاقة ساقاً على ساق وراحت تحرك في رقة الساق العليا بنوع من الفتور الجذاب الذي كان يتلاءم مع طبيعة جمالها المتقلب. كانت قد نضت سترتها ولبست صداراً أبان عن دقة خصرها، وأرخت تنورتها الحريرية تنورة فستانها الذي كان مزداناً بالورود الزرقاء. كان صدرها الذي اختبأت كنوزه في أنوثة زائدة خلف شريط، مشرقاً بالبياض الذي يعشي العيون. وكان شعرها مصففاً بطريقة مدام دي باري، ووجهها، بالرغم من أنه كان يتوارى جزء منه تحت قلنسوة فضفاضة، بدا أكثر شئ نعومة. ثم كان المسحوق يلفها. كانت رؤيتها على هذا النحو تعني عبادتها. ألقت إلى النحات بابتسامة عذبة. جلس سراسين الذي لم يكن سعيدا بكونه لا يقدر على الكلام معها إلا في وجود رقيب، جلس إلى جوارها بأدب وتحدث عن الموسيقى ممتدحاً موهبتها التي تفوق الحدود، لكن صوته كان يرتعش بالحب ويرتعش بالخوف والرجاء.

"من أي شئ تخاف؟" سألة فتجابني أشهر مغنٍ في الفرقة. "هيا؛ لا تخش منافسا لك هنا." قال التينور[*] ذلك وابتسم دون كلمة أخرى. ترددت هذه الابتسامة على شفاه جميع الضيوف الذين انطوت حفاوتهم على خبث ما كان ليتفطن له عاشق. هذه الإيماضة كانت بمثابة الخنجر الذي أغمد في صدر سراسين. لم يكن قد طاف بباله قبل هذه اللحظة أن الزميينلا ما هي إلا مومس، وأنه ما كان يمكنه أن

---

[*] – أي الصوت الصادح، من أصوات الغناء كالسبرانو.. إلخ.

يجمع بين ألوان السعادة الخالصة التي تجعل حب فتاة صغيرة شيئاً عذباً وبين ألوان النشوة العاصفة التي هي الثمن الذي يدفعه للحصول المحفوف بالمخاطر على فتاة، هذا على الرغم من أن شخصيته كانت على جانب من القوة، وعلى الرغم من أن حبه ما كان ليتأثر بشئ من هذا. فكر مليًا ثم سلم أمره. حضر العشاء وجلس سراسين هو والزمبينلا جنباً إلى جنب، بدون مراعاة للرسميات. التزم الفنانون بشئ من الآداب العامة في النصف الأول من المأدبة، وكان باستطاعة النحات أن يسترسل في الثرثرة مع المغنية. وجدها ذكية مرهفة الحس، لكن جاهلة جهلا ذريعاً. ثم تكشفت عن إنسانة ضعيفة العقل مؤمنة بالخرافات. كانت رقة أعضائها منعكسة في فهمها. حين نزع فتجلياني سدادة أول زجاجة من الشمبانيا، قرأ سراسين إجفالة الفزع في عيني صاحبته لدى حدوث الانفجار الذي صدر عن خروج الغاز. الفنان الذي خبطه الحب فسر الرعشة اللاإرادية الصادرة عن هذه البنية الأنثوية على أنها علامة على الرهافة المفرطة. كان الفرنسي مفتوناً بهذا الضعف. فيا للحب الذي يحبه الرجل، كم يبسط من حماية !

"كوني درع لك" أليس هذا مكتوباً في صميم كل إعلان بالحب؟ كان سراسين، وهو المتوتر إلى حد لا يمكنه معه أن يمطر الإيطالية الحسناء بالإطراءات، جادا أو ضاحكاً أو مستغرقاً في التفكير. وعلى الرغم من أنه كان يبدو مصغياً إلى الضيوف الآخرين، فإنه لم يسمع كلمة مما كانوا يقولون، كان مستغرقاً في لذة وجوده بجانبها، لامساً يدها كلما قدم لها شيئاً. سبح في تيار خفي من الفرح. وعلى الرغم من نظرات قليلة متبادلة لها بلاغتها، إلا أنه كان مندهشاً لما التزمت به الزمبينلا تجاهه من تحفظ. صحيح أنها قامت في البداية بالضغط على قدمه ومضايقته بعبث امرأة تحب ولا شئ يمنعها من إظهار حبها، لكنها أحاطت نفسها فجأة بالهدوء الذي تتسم به فتاة صغيرة، بعد سماعها سراسين وهو يصف لها ملمحاً كشف لها عن العنف المفرط في شخصيته. عند ما تحول العشاء إلى عربدة انخرط الضيوف في

الغناء تحت تأثير البيرلطا والبدرواجزملز. كانت هناك دويتّات خلابة، أغانٍ من كالبريا[٨٨]، وأخرى من أسبانيا ونيوبوليتان. كانت نشوة السكر في كل العيون، في الموسيقى، وفي القلوب، وفي الأصوات كذلك. وفجأة تدفقت موجة من حيوية ساحرة، انفلات مرح، نوع إيطالي من دفء المشاعر لا يتصوره أولئك الذين لم يعتادوا على غير تجمعات باريس أو لندن أو فيينا. انهمرت النكات وكلمات الحب كما تنهمر طلقات الرصاص في معركة، انهمرت خلال الضحك والبذاءات والصلوات للعذراء المقدسة أو الطفل. أحدهم استلقى على الأريكة وراح في سبات. فتاة منهم كانت تستمع إلى إعلانٍ بالحب ولم تشعر بالنبيذ التي كان ينسكب منها على غطاء المائدة. وفي وسط هذه الفوضى بقيت الزميبلا مشغولة الفكر كأنما سيطر عليها الرعب. رفضت أن تشرب الخمر، لكن ربما أكلت كثيراً إلى حد ما؛ على أنه يقال إن النهم في المرأة صفة لها سحرها. فكر سراسين في المستقبل وقد أعجبه هدوء صاحبته تفكيراً جديا.

من المحتمل أنها تريد الزواج، هكذا جال بفكره. صرف تفكيره حينئذ إلى مباهج هذا الزواج. بدت حياته بأسرها أقصر من أن تستوعب ينابيع السعادة التي وجدها في أعماق روحه. ملأ فتجلياني الذي كان جالساً بجواره الكأس له مراراً، حتى إنه في حوالي الثالثة صباحاً لم يعد في استطاعته أن يسيطر على جنونه، وإن كان لم يكن قد وصل إلى السكر التام. رفع المرأة بغير تفكير هارباً بها إلى ما يشبه أن يكون حجرة خاصة بالسيدات (بدوار)، بجوار الصالون، وهي الحجرة التي كان قد رمق بابها ببصره أكثر من مرة. كانت الإيطالية مسلحة بخنجر.

قالت له: "إن دنوت أكثر من هذا، فليس أمامي إلا أن أغمد هذا السلاح في قلبك. دعني أتصرف ! وإلا سوف تزدريني. لقد كنت أجل شخصيتك إجلالا عظيماً عن أن تنهار بهذه الطريقة. لا أريد أن أخون الشعور الذي تكنه لي".

---

[٨٨] – منطقة في إيطاليا القديمة تضم مناطق تشكل مؤخرة القدم في شبه الجزيرة الإيطالية.

صاح سراسين: "آه، كلا ! لا يمكنك إخماد الشهوة بالنفخ فيها ! هل أنت أصلاً فاسدة الطبع، تتصرفين وأنت عجوز القلب تصرف عاهرة شابة تشترى العواطف التى تعتمد عليها حرفتها؟"

"لكن اليوم يوم الجمعة" أجابت الفرنسى بهذا القول وهى مرتاعة لعنفه.

انفجر سراسين، الذى لم يكن متديناً، فى الضحك. قفزت الزمبينلا كغزال صغير وجرت فى اتجاه الصالون. وعندما ظهر هذا فى أعقابها، حياه الحاضرون بعاصفة شيطانية من الضحك.

رأى الزمبينلا مستلقية على إحدى الأرائك فى إعياء. كانت شاحبة واستنزفها المجهود غير المعتاد الذى بذلته لتوها. وعلى الرغم من أنه لم يكن يعرف من الإيطالية إلا نزراً يسيراً، فقد سمع صاحبته تقول لفتجلياني: "لكن سيقتلنى !"

كان هذا المشهد الغريب قد أربك النحات تماماً. استرد حواسه. وقف فى البداية جامداً، ثم عاد إليه صوته وجلس إلى جوار صاحبته فأكد احترامه لها، وأمكنه أن يصرف الشهوة عن نفسه بالعبارات العالية الأدب التى وجهها إلى المرأة. استعان لتقرير حبه بكل أصول تلك البلاغة الساحرة، ذلك الشفيع الملهم الذى قلما تأبى امرأة أن تصدقه. بوغت الضيوف بالخيوط الأولى لضوء الصبح ـ فاقترحت امرأة منهم الذهاب إلى فراسكاتى، وأظهر كل امرئ منهم تأييداً محموماً لفكرة قضاء يومهم فى فيلا لودوفيزى. هبط فتجلياني ليستأجر بعض العربات، وحظى سراسين بشرف الأخذ بيدالزمبينلا إلى إحدى المركبات. خارج أسوار روما عاد المرح دفعة واحدة إلى الحياة، بعد أن كان قد خمد لبعض الوقت من جراء الصراع الذى خاضه كل إنسان مع النعاس. ظهر على الرجال وعلى النساء كذلك أنهم اعتادوا هذه الحياة الغريبة، هذه المباهج المتواصلة، هذه الاندفاعة للفنان التى تحيل الحياة إلى حفلة دائمة فيها يضحك المرء بغير تحفظ. صاحبة النحات كانت هى الوحيدة التى بدت مبتئسة.

"هل أنت مريضة؟" سألها سراسين، "أتحبين الذهاب إلى البيت أفضل؟"

أجابت: "لا أقوى على تحمل كل هذا الإسراف. لابد أن ألتزم بالحرص الشديد؛ لكن معك أشعر بأنى على ما يرام ! ولولا أنت ما بقيت إلى العشاء مطلقا. هي ليلة لا أنام فيها وتذهب كل نضرتي."

"أنت ضعيفة جداً" قالها سراسين وهو ينظر إلى الوجه المليح للمخلوق الفاتن.

"الحفلات الماجنة تتلف الصوت."

صاح الفنان: "الآن وقد صرنا وحدنا، ولم يعد بك خوف من انبعاث الشهوة في نفسي، قولي إنك تحبينني".

أجابت: "ولماذا؟ وماذا عسى ذلك أن يجدي؟ لقد رأيتني على جانب من الملاحة لكن أنت فرنسي ومشاعرك سوف تنطفئ. آه، ما كنت لتحبني على النحو الذي أصبو إليه.؟

"كيف تقولين هذا"

"لايكون بإشباع شهوة بهيمية؛ إنني أمقت الرجال بكل ما في الكلمة من معنى، ربما أكثر مما أكره النساء. أنا أبحث في الصداقة عن ملاذ. فالعالم بالنسبة لي خراب. مخلوق أنا حلت به اللعنة، حكم عليّ أن أفهم السعادة، أن أحس بها، أن أرغب فيها، ثم أجبر - شأن كثيرين غيري - على أن أراها وهي تفر مني على نحو مستمر. تذكر يا سيدي أني لن أكون قد خدعتك. فأنا أنهاك عن حبي. يمكنني أن أكون لك كما يكون صديق مخلص، لأني أعجب بقوتك وبشخصيتك. أنا أحتاج إلى أخ، إلى حام فكن ذلك كله لي، ولكن ليس غير".

"ليس أن أحبك" صاح بذلك سراسين، "لكن يا ملاكي الأعز، أنت حياتي، سعادتي"

"إذا كان عليّ أن أقول كلمة، فهي أنك سوف تشلني رعبا."

"أيتها اللعوب! لا شئ يمكنه أن يخيفني. قولي إنك سوف تكلفينني مستقبلي، إنني سأقضي نحبي في مدى شهرين، إنني ستحل بي اللعنة لمجرد أني قبلتك."

قبل الزميينلا بالرغم من جهودها في مقاومة هذا العناق المحموم.

"قولي لي إنك شيطان، وإنك تريدين نقودي، اسمي، كل مالي من شهرة. أتريدين مني أن أكف عن أكون نحاتاً؟ قولي لي."

"فإن لم أكن امرأة؟" سألته الزميينلا في صوت فضي ناعم.

صاح سراسين: "يالها من دعابة. أتظنين أنك تستطيعين أن تخدعي عين فنان؟ ألم أقض أياما عشرة أمام نموذج الكمال فيك ملتهماً وفاحصاً ممعناً ومعجباً؟ ليس لغير امرأة يمكن أن يكون هذا الذراع الملفوف الناعم، هذه التكويرات الرائعة. أوه، أنت تتلمسين الإطراء."

ابتسمت إليه في حزن، وتمتمت وهي ترفع عينيها إلى السماء: "جمال وبيل!"

دلت نظرتها في تلك اللحظة على رعب لا يوصف، كان من القوة والوضوح بحيث ارتجف سراسين.

"أيها الفرنسي" مضت تقول "انس إلى الأبد هذه اللحظة من الجنون. أنا أحترمك، أما بخصوص الحب، فلا تطلبه لي. فهذا الشعور خلق في قلبي. أنا ليس لي قلب !" صاحت بذلك وهي تبكي. "خشبة المسرح التي رأيتني عليها، ذلك التصفيق، الموسيقى، الشهرة التي كتبت علي، تلك هي حياتي ليس لي سواها. سويعات قليلة ثم لن تراني بنفس الطريقة، فالمرأة التي تحبها ستكون في الموتى."

لم يجب النحات بشئ. اكتسحه غضب صامت قهر فؤاده. أمكنه أن يحملق فحسب في هذه المرأة غير العادية بعينين متضرمتين قد احترقتا. صوت الزميينلا الواهن، أسلوبها، حركاتها وملامحها المتميزة بالأسى والحزن والضسد، أيقظت كل ينابيع الشهوة في روحه. كانت كل كلمة مهمازاً. وصلوا في تلك اللحظة إلى

فرسكاتي، حين مد الفنان ذراعه نحو صاحبته ليعينها على النزول من العربة، أحس بها ترتعد.

صاح وهو يراها آخذة في الشحوب: "ما الخطب؟ لئن كنت سببا ولو عن غير قصد في أنني ما يصيبك من تعاسة، فالموت لي"

"ثعبان" قالتها وهي تشير إلى واحد من ثعابين الحشائش كان يمرق خلال إحدى القنوات "إني أخاف من تلك المخلوقات البشعة." سحق سراسين رأس الثعبان بكعب حذائه.

"كيف يمكن أن تكون بهذه الشجاعة؟" واصلت الزمبينلا بهذا القول كلامها وهي تنظر إلى الزاحف الميت بفزع ظاهر.

أجاب الفنان وهو يبتسم: "آه، هل تجرئين الآن على إنكار أنك امرأة؟"

انضما إلى رفاقهما وكمشوا خلال غابات فيلا لودوفيزي، التي كان يمتلكها في تلك الأيام الكاردينال سيكوجنارا. مر ذلك الصباح على النحات المتيم سريعاً جداً، لكنه كان مليئا بكثير من الوقائع التي كشفت لـه عن أنوثة هذا الكائن الناعم الهش وضعفه ولطافته. ذلك كان المرأة بعينها، بما لها من مخاوف مفاجئة، وتنزوات مجافية للعقل، وألوان من قلق غريزي، وبما لها من طيش جسور، ومشاجرات، ورهافة مستعذبة. حدث لكوكبة المغنين المرحين في أثناء تجوالهم في الريف المفتوح، أن رأوا على البعد رجالاً مدججين بالسلاح، ولم يكن أسلوب الثياب التي يرتدونها يبعث على الاطمئنان. قال قائل: "لابد أنهم قطاع طرق." وأسرع كل واحد منهم يحث الخطى يتلمس الأمان في أرض الكاردينال. في هذه اللحظة الحرجة أدرك سراسين من شحوب الزمبينلا أنها لم تعد تقوى على المشي فرفعها بين ذراعيه وحملها فترة من الوقت، وهو يجري حتى إذا وصل إلى استراحة قريبة ألقاها.

"اشرحي لي." "ما بال هذا الوهن الشديد لو كان في امرأة أخرى لكان شنيعاً، ولساعني، وكانت أذني علامة عليه كافية لخلق حبي، ما باله يسرني ويفتنني بك؟ آه كم أحبك. كل عيوبك، إجفالاتك، سخطك، يزيد روحك جمالاً عصيا. وما أظنني إلا كنت سأمقت المرأة لو كانت قوية على شاكلة سافو، لو كانت كائناً جسوراً، مليئا بالطاقة والشهوة. أوه، أيها المخلوق الهش الناعم، كيف لك أن تكون شيئا آخر؟ ذلك الصوت الملائكي، ذلك الصوت الرقيق لو انبعث من أي بدن لكان مسخاً، إلا أن يكون بدلك أنت."

قالت: "لا أستطيع أن أعطيك أي أمل. أمسك عن الكلام إليّ بهذه الطريقة، فسيجعلونك أضحوكة. أنا لا أستطيع أن أمنعك من المجيء إلى المسرح؛ لكن إن كنت تحبني، بل إن كنت عاقلا، فلن تأتي مرة أخرى. اسمع، يا سيدي" قالت ذلك بصوت منخفض.

"أوه، اسكتي" قالها الفنان المحتدم الرغبة "العقبات تجعل حبي أكثر قوة."

لم يتغير موقف الزمبينلا الهادئ الناعم، لكنها غاصت في الصمت، كما لو أن خاطراً مخيفاً قد كشف لها عن سوء مصير. وحينما حان وقت العودة إلى روما، دخلت المركبة ذات المقاعد الأربعة، آمرة النحات بقسوة متغطرسة أن يعود في العربة وحده إلى روما. قرر سراسين خلال الرحلة أن يقوم باختطاف الزمبينلا. أمضى اليوم كله في وضع خطط كل منها أشنع من الأخرى. عند حلول الظلام، وبينما هو خارج للسؤال عن المكان الذي يقع فيه بيت صاحبته، لقي على عتبة الباب واحداً من أصدقائه.

"أيها الزميل العزيز،" هكذا قال له "لقد طلب سفيرنا مني أن أدعوك الليلة إلى بيته، فسوف يقيم حفلة موسيقية رائعة، وإذا علمت أنه سيكون هناك زمبينلا،...."

صاح سراسين وقد أسكره الاسم: "زمبينلا، إني بها لمجنون!"

أجاب صديقه: " وكذلك كل إنسان."

سأله سراسين: "لو أنكم أصدقائي أنت، وفيان، ولوتربورج، وآليجران، فهل كنتم تساعدونني على القيام بشئ ما عقب انتهاء الحفلة؟"

"لا يكن قتل كاردينال؟ أم .. .. ..؟"

قال سراسين: "لا، لا. لا أطلب منكم شيئاً لا يقوم به إنسان شريف"

كان النحات خلال مدة قصيرة قد رتب كل شئ لنجاح مشروعه. كان واحداً من الذين وصلوا إلى بيت السفير آخر الناس، لكنه جاء في عربة سفر تجرها جياد قوية ويقودها واحد من أكثر سائقي العربات في روما إقداماً على المغامرة. كان بيت السفير مزدحماً، ولم يستطع النحات الذى كان غريبا بالنسبة لجميع الحاضرين إلا بشئ من المشقة أن يشق طريقه إلى الصالون حيث كان زمبينلا يغنى في تلك اللحظة بعينها.

"أمن الأشياء التي لا أهمية لها عند الكرادلة والأساقفة والرهبان الحاضرين أنها تتزيى بزى الرجال، وأنها ترتدى شبكة شعر، وتتخذ شعراً متموجاً، و.. يفاً؟" "هي؟ من هي؟" هكذا سأله النبيل المكتهل الذى كان يتحدث إليه. "الزمبينلا!"[*] أجابه الأمير الروماني. "أتمزح؟ من أى بلاد الدنيا أنت؟ هل كان على خشبة المسرح الروماني امرأة قط؟ ألم تسمع بالمخلوقات التى تغنى أدواراً نسائية في الولايات البابوية؟ يا سيدى أنا الذى أعطى زمبينلا صوته. لقد دفعت لكل شئ حازه هذا الوغد على الإطلاق، حتى معلمه الذى علمه الغناء. فماذا ترى، بلغ به نكران الجميل الذى أسديته أنه لم يوافق أن يدخل بيتى أبدا. وهو، مع ذلك، إن يحز مالاً فسوف يدين به كله لى."

ربما ظل الأمير شيجى يتكلم زمناً؛ لم يكن سراسين مصغيا إليه. حقيقة بشعة كانت قد زحفت منه إلى الروح. كان كمن أصابته صاعقة من البرق، وقف يغير.

[*] - يلاحظ استعمال أداة التعريف للمؤنث (la) في اللغة الفرنسية قبل اسم زمبينلا مما أثار استغراب الأمير.

حراك وتسمرت عيناه على المغنية المزيفة. نظرته النارية كان لها ما يشبه التأثير المغناطيسي على زمبينلا، لأن الموزيكو التفت أخيراً لينظر إلى سراسين، وعندئذ اهتز صوته الملائكي. ارتعد ! واكتملت ربكته بزمجرة الطلقت لا إراديا من الجمهور الذى كان قد أبقاه معلقا إلى شفتيه؛ استوى جالساً وقطع غناءه. الكاردينال سيكوجنارا الذى كان قد ألقى نظرة عاجلة إلى الزاوية التى اتجهت إليها عين محميّه، ليرى أى شئ استولى على انتباهه، وقع بصره على الفرنسي. مال على أحد مساعديه من رجال الكنيسة وبدا أنه يسأل عن اسم النحات، وعندما حصل على الإجابة التى يريدها، انحنى للفنان باحترام بالغ، وأعطى أمراً لأحد الرهبان فاختفى سريعاً.

خلال هذا الوقت شرع زمبينلا مرة أخرى، بعد أن استرد ذاته، فى المقطوعة التى كان قد توقف عنها على نحو مفاجئ. لكنه أداها أداء سيئا، ورفض أن يغنى شيئاً بعدها رغم كل الالتماسات التى وجهت إليه. كانت هذه هى المرة الأولى التى أبدى فيها هذا الاستبداد المزاجى الذى سيصبح مشهوراً به فيما بعد شهرته بموهبته وثروته الواسعة التى ترجع، كما قالوا، إلى صوته بما لا يقل عن جماله.

"هى امرأة." قال ذلك سراسين مصدقاً نفسه وحدها. "إن فى الأمر علاقة غرامية طى الكتمان. الكاردينال سيكوجنارا يخدع البابا ويخدع مدينة روما بأسرها!"

ترك النحات الصالون فى الحال، ثم جمع أصدقاءه معاً وجعلهم فى مكان بعيد عن الأنظار فى فناء القصر. وعندما استوثق زمبينلا من رحيل سراسين، بدا عليه أنه استرد هدوءه. وحوالى منتصف الليل ترك الموزيكو المكان بعد أن تجول عبر الحجرات تجول الذى يبحث عن عدو. وما إن تخطى عتبة القصر حتى أمسكه ببراعة الرجال الذين كمموه بمنديل وجذبوه إلى العربة التى كان قد استأجرها

سراسين. ظل زمبينلا منزوياً وقد تجمد من الرعب في ركن لا يجرؤ على الحركة. رأى قبالته الوجه المرعب للفنان، الذي كان صامتاً كالموت.

كانت الرحلة قصيرة. ووجد زمبينلا نفسه في الحال في استوديو مظلم خـاو، بعد أن حملته ذراعا سراسين. بقي المغني في أحد المقاعد نصف ميّت، من غير أن يجرؤ على التدقيق في تمثال امرأة تبين فيه ملامحه هو. لم يقم بأي محاولـة للكلام وإنما كانت تصطك أسنانـه. ذرع سراسين الغرفة جيئة وذهاباً. ثم توقف فجأة أمام زمبينلا.

توسل في صوت خفيض متهدج: "أريد إخباري بالحقيقـة. أنـت امـرأة؟ والكاردينال سيكوجنارا.. .. .. .."

ركع زمبينلا على ركبتيه، ثم خفض - في مقام الرد - رأسه.

صاح الفنان في هذيان كهذيان الحمى: "آه، أنت امرأة، فحتى الـ..." توقف عن النطق بالكلمة(*)، ثم واصل: "لا، فهو ما كان ليكون بهذا الجبن"

صرخ زمبينلا وقد انخرط في الدموع: "آه، لا تقتلني. إنما وافقت على أن أخدعك لأجلب السرور لأصدقائي، الذين أرادوا أن يضحكوا."

"يضحكوا!" رد المثال في لهجة نارية. "يضحكوا! يضحكوا! أنت جرؤت على العبث بمشاعر رجل، أنت؟"

"أواه الرحمة!"

"يجب أن أقتلك." صاح سراسين بهذا القول وهو يستل سيفه بوحشية، ثم استطرد في ازدراء بارد: "مع ذلك، لو أني جلوت بدنك بهذا المنصل، فهل كنت أجد به إحساساً واحداً لأجهز عليه، شقاقة واحداً للنفس أصيبه؟ ما أنت بشيء. لو

(*) - الكلمة المحذوفة هنا هي كلمة خصي التي أمسك سراسين - بل والنص كله - عن النطق بها.

كنت رجلاً أو كنت امرأة لكنت قتلتك، لكن... .." أومأ سراسين إيماءة اشمئزاز اضطرته إلى أن يحول وجهه بعيداً، فوقعت عينه حينئذ على التمثال.

صاح: "وهذا وهم"، ثم متجها إلى زمبينلا: "قلب امرأة كان سيكون لي مأوى، كان سيكون لي سكنا. هل لك أخت تشبهك؟ فلتمت إذاً! لكن لا، سوف تعيش. أليس إبقاؤك حيا حكماً عليك بما هو أشد من الموت؟ لست على دمي أتحسر ولا على وجودي، لكن على المستقبل وما قدر لقلبي. يدك الواهنة حطمت سعادتي، أي أمل لكل من أحقت بهم التلف أولئك يمكن أن أستخرجه منك؟ لقد سحبتني إلى مستواك. أن تُحِب، أن تُحَب! كلمات لا معنى لها بالنسبة لي منذ الآن، كما هو حالها بالنسبة لك. سأظل إلى الأبد أفكر في هذه المرأة الوهمية كلما رأيت امرأة حقيقية." أشار إلى التمثال إشارة يأس. "سأظل على الدوام تراودني ذكرى خطاف[*] مقدس ينشب مخالبه في كل مشاعر الرجولة فيّ، ويطبع النساء الأخريات بطابع النقصان! أيها المسخ! أنت يا من لا يمكن أن يعطي الحياة لشيء، لقد محوت كل النساء بالنسبة لي من على وجه الأرض"

جلس سراسين أمام المغني المذعور. انبجست من عينيه الجامدتين دمعتان كبيرتان، انحدرتا على خديه الرجاليتين وسقطتا إلى الأرض. دمعتان من الغضب العارم، دمعتان مريرتان حارقتان.

"لاحب بعد اليوم! مات فيّ السرور، ماتت كل عاطفة إنسانية."

أمسك وهو يقول ذلك بقدوم طوح به إلى التمثال بقوة غير عادية، حتى إنه أخطأه. ظن أنه حطم تذكار حمقه هذا، فشهر حينئذ سيفه ولوح به ليقتل المغني. أطلق زمبينلا صرخات حادة. في تلك اللحظة دخل ثلاثة رجال، وسقط المثال في الحال مطعونا بثلاث طعنات خنجر.

صاح واحد منهم: "في خدمة الكاردينال سيكوجنارا."

(*) - الخطاف هنا مخلوق خرافي نصفه امرأة ونصفه طير.

"إنه لعمل صالح لا ينهض به غير رجل يؤمن بالمسيح" أجاب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

مراسيل الشؤم هؤلاء أعلموا زمبينلا بقلق حاميه الذي كان ينتظر لدى الباب في عربة مغلقة ليمضي به بمجرد إنقاذه.

سألتني مدام روشفيد: "ولكن ما العلاقة بين هذه القصة وبين العجوز الضئيل الذي رأيناه عند اللونتيين؟".

"سيدتي، لقد استولى الكاردينال سيكوجنارا على تمثال زمبينلا وأمر بتنفيذه على الرخام. اليوم هو في المتحف الألباني. وجدته عائلة اللونتي هناك في سنة ١٧٩١ وطلبت من فيان أن يقوم بعمل نسخة منه. والبورتوريه الذي رأيت فيه زمبينلا وهو في العشرين من عمره، بعد أن رأيته وهو في المائة بثانية واحدة، استعان به جيروديه في إنديمون؛ وتستطيعين أن تتبيني نمطه في الأدونيس."

"لكن زمبينلا هذا - هو أم هي؟"

"هو يا سيدتي، ليس إلا خال ماريانينا الأكبر. الآن يمكنك أن تفهمي بسهولة مصلحة مدام دي لونتي في إخفاء مصدر ثروة تجيء من ـــــــ "

"كفي!" قالت ذلك وهي تومئ إليّ إيماءة آمرة. جلسنا برهة يلفنا صمت عميق.

قلت: "حسنا؟"

"آه" صاحت وهي تقف ثم تذرع الغرفة جيئة وذهابا. نظرت إليّ وتكلمت وقد تغير صوتها. "لقد خلقت عندي اشمئزازاً من الحياة ومن العواطف سيبقى زمناً طويلاً. أليست كل المشاعر الإنسانية تؤول إلى الشئ نفسه، إلى خيبة رجاء فظيعة؟ نحن كأمهات، يقتلنا أطفالنا إما بفساد سلوكهم أو بانعدام مشاعر الحب فيهم. كزوجات، نحن مخدوعات. كخليلات نحن مهجورات منبوذات. هل للصداقة نفسها من وجود؟ لأصيرن غدا من الراهبات إذا لم أوقن أني أستطيع أن أبقى جامدة

كصخرة وسط عواصف الحياة. فإن كان سراباً كذلك مصير المؤمنين بالمسيح، فهو على الأقل سراب لا ينقشع إلا بعد الموت. اغرب عني."

قلت: "آه، تعرفين كيف توقعين العقاب."

"وهل كنت مخطئة؟"

أجبتها بنوع من الشجاعة "نعم، إنني بسرد هذه القصة قد تمكنت من أعطيك مثالاً طيباً للتقدم الذى أحرزته الحضارة اليوم. إنهم ما عادوا يخلقون هذه المخلوقات التعسة."

قالت: "إن باريس مكان مضياف. إنها تقبل كل شيء، الأموال المخزية، والأموال الملطخة بالدماء. الجريمة والشر يمكن أن يجدا ملاذاً هنا. الفضيلة وحدها لا مكان لها. حقاً، الأرواح الطاهرة موطنها في السماء. إن أحداً لن يكون قد سمع بي، وإني لفخورة بذلك!"

وبقيت الماركيزة مستغرقة في التفكير.

باريس، نوفمبر ١٨٣٠

هوامش الفصل الثالث:

1- Myers, Jack & Simms, Michael, The Longman Dictionary of Poetic Terms, Longman, 1989, p. 252.

2- Abrams, M. H., A Glossary of literary Terms, 3 rd edition, Cornell University, 1971, p. 140.

3- Myers, Jack & Simms, Michael, The Longman Dictionary of Poetic Terms, p. 252.

4- Abrams, A Glossary of Literary Terms, p. 141.

5- Belsey, Catherine, Critical Practice, Methuen, 1980,p. 70.

6- Ibid.

7- Ibid.

8- MacCabe, Colin, "Realism and The Cinema; Notes on some Brechtian Theses", in Rice, Philip & Waugh, Patricia, Modern Literary Theory, p. 135.

9- Ibid., p. 136.

10- Ibid.

11- Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, pp. 128-29.

12- Ibid., p. 294.

13- MacCabe, Colin, "Realism and the cinema", p. 135.

14- Belsey, catherine, Critical Practice, pp. 70-71.

15- MacCabe, "Realism and the Cinema..," pp. 136-37.

١٦- انظر:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 128.

١٧- Belsey, Catherine, Critical Practice, pp. 71-72.

١٨- حيث جاء في نص عبارتها أن "التفرقة بين الحوار وشرح مغزاه النفسي الذي يقوم به المؤلف ومن ثم صاحب المرجعية، تعكس التفرقة التي أقامها بنفنست بين الخطاب / الحوار والحكاية". راجع كتابها المذكور ص ٧١.

١٩- Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 111-12.

٢٠- Ibid, p. 111.

٢١- Ibid.

٢٢- راجع لودج في مقاله عن تحليل النص الواقعي وتفسيره:

Rice, p. & Waugh, P., Modern Literary Theory, pp. 28-29.

٢٣- Ibid., p. 29.

٢٤- Ibid.

٢٥- راجع:

اديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ٢٦٨، ص ٢٦٩.

٢٦- Hawthorn, Jeremy, Contemporary Literary Theory, London, 1992, p. 144.

٢٧- Barthes, Roland, "From Work to Text", in Das, B.B. & Mohanty, J. M., eds., Literary Criticism, Oxford University Press, 1985. pp. 413-14.

٢٨- راجع مقال بارت السابق ص ٤١٣ - ص ٤٢٠.

٢٩- Hemingway, Ernest, In Our Time, pp. 117-22.

٣٠- Lodge, David, "Analysis and Interpretation...." p. 30.

٣١- راجع الترجمة العربية لكتاب كارلوس بيكر:

إرنست همنجواى، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مراجعة الدكتور محمد يوسف نجم، دار مكتبة الحياة - بيروت، ١٩٥٩، ص ١٧٢ - ص ١٧٣، وفى الترجمة العربية كثير من التصرف.

٣٢- Barthes, Roland, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" p. 265.

٣٣- راجع:

Rimmon - Kenan, Schlomith, Narrative Fiction, p. 16.

٣٤- Chatman, Seymour, Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca 1978, p. 48.

٣٥- Ibid.

٣٦- راجع تحليل لودج لقصة همنجواى "قطة فى المطر" فى:

Rice, Philip & Waugh, Patricia, eds., Modern Literary Theory, pp. 30-39.

٣٧- Barthes, Roland, S/Z, trans. Miller, Richard, Hill & Wang, New York, 1974, p. 16.

٣٨- Ibid., p. 3.

٣٩- Ibid., p. 4.

٤٠- Ibid. pp. 5-6.

٤١- إديث كرزويل، عصر البنيوية، ص ٢٦٩.

٤٢- راجع:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 99-101.

٤٣- راجع بالتفصيل تحليل الوحدات الثلاثة الأولى:

Barthes, Roland, S/Z, pp. 17-18.

٤٤- Ibid., pp. 20-21.

٤٥- Ibid., p. 35.

٤٦- راجع:

Gunn, Daniel, Psychoanalysis and Fiction, Cambridge Univessity Press, 1988, pp, 48-53.

٤٧- Barthes, S/Z, pp. 35-36.

٤٨- Ibid., p. 198.

٤٩- Ibid., p. 106-10.

قائمة المراجع

Abrams, MH, A Glossary of Literary Terms, Cornell University, 1971.

Barthes, Roland (1966), "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", in Sontag, Susan, ed., A Barthes Reader, London, 1982.

--------SIZ, trans. Miller, Richard, New York, 1974.

--------"From Work to Text", in Das, B.B. & Mohanty, J.M., eds., Literary Criticism, Oxford University Press, 1985.

Belsey, Catherine, Critial Practice, Methuen, 1980.

Boccaccio, Giovanni, the Decameron, Canada, 1982.

Booth, Wayne, the Rhetoric of Fiction, the University of Chicago Press, 1961.

Chatman, Seymour, Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and film, Ithaca, 1978.

Culler, Jonathan, structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul, 1975.

---------The Pursuit of Signs, Cornell University Press, Itaca, New York, 1981.

---------Framing the Sign, University of Oklahoma Press, 1988.

Genette, Gérard, Narrative Discourse, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980

George, Alexander, ed., Reflections on Chomsky, Basil Blackwell, 1989.

Gunn, Daniel, Psychoanalysis and Fiction, Cambridge University Press, 1988.

Harman, Gilbert, ed., On Noam Chomsky, Anchor Books, 1974.

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, Methuen, 1977.

Hawthorn, Jeremy, Contemporary Literary Theory, London, 1992.

Hemingway, Ernest, In Our time, New York, 1958.

Hirsch, E.D., Philosophy of Composition, Chicago, 1977.

Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, New Jersey, 1982.

Joyce, James, Dubliners, Granada, 1977.

Lodge, David, "Analysis and Interpretion of the Realist Text", in Rice, P & Waugh, P., eds., Modern Literary Theory, G. Britain, 1989.

Lyons, John, Language and Linguistics, Cambridge University Press, 1987.

MacCabe, Colin, "Realism and the Cinema; Notes on some Brechtian Theses", in Rice. P. & waugh, P.

Messent, Peter, New Readings of the American Novel, Macmillan, 1990.

Metz, Christian, Film Language : A Semiotics of the Cinema, trans. Michael Tayler, New York, 1974.

Myer, Jack & Simms, Michael, the Longman Dictionary of Poetic Terms, Longman 1989.

Propp, Vladimir, Morphology of the Folktale, Austin, Texas, 1968.

Plamer, F. r., Semantics, Cambridge University Press, 1991.

Reid, Ian, The Short Story, Routledge, 1977.

Rice, P. & Waugh, p., eds., Modern Literary Theory, Great Britain, 1989.

Rimmon - Kenan, shlomith, Narrative Fiction, Methuen, 1983.

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, Yale University, 1982.

Sebeok, Thomas, ed., Style in Language, Cambridge, 1960.

Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature, Great Britain, 1989.

Sontag, Susan, ed., A Barthes Reader, Jonathan Cape, London, 1982.

Todorov, Tzvetan, The Poetics of Prose, Cornell University Press, 1977,

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, Longman, 1989.

Webster, Roger, Studying Literary Theory, Arnold, 1990.

مراجع عربية

• إبراهيم، نبيلة (دكتورة): فن القص في النظرية والتطبيق مكتبة غريب، الفجالة القاهرة (د. ت).

- قصصنا الشعبي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة ١٩٩٢.

مراجع مترجمة

- بيكر، كارلوس: إرنست همنجواي: دراسة في فنه القصصي، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مراجعة الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت - نيويورك ١٩٥٩.

- كريزويل، إديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط١ ١٩٩٣.

المحتوى